

ACTES DU 4^{ème} COLLOQUE EUROPEEN
DES LITTERATURES DE L'IMAGINATION

I.S.T.I. (Bruxelles)
3 et 4 novembre 1978



Bernard GOORDEN présente

ACTES du
4ème Colloque Européen
des Littératures de l'Imagination

Conférences s'inscrivant
dans le cadre
de la 4ème Convention Européenne
de Science-fiction et Fantastique
et du
150ème anniversaire
de la naissance de
Jules VERNE

Organisation de la
SOCIÉTÉ EUROPÉENNE DE SCIENCE-FICTION
(S.E.S.F.)
et du
CENTRE de DOCUMENTATION de l'ÉTRANGE
(C.D.E.)

I.S.T.I. (Bruxelles)
3/4 novembre 1978

ACTES DU 4ème COLLOQUE EUROPEEN
DES LITTERATURES DE L'IMAGINATION

I.S.T.I. (Bruxelles)
3 et 4 novembre 1978

- Un château de Jules Verne dans les Carpathes
conférence en français de Ion HOBANA (Roumanie) p. 3

- L'Elément paradisiaque dans la littérature
("Das Paradissische in der Literatur")
conférence de Pierre HURBIN (Belgique) p. 11

- Lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous sommes
meilleures que les hommes ("Cuando las mujeres escribimos
ciencia ficcion somos mucho mejores que los hombres"),
conférence d'Angélica GORODISCHER (Argentine) p. 18

- SF et problèmes globaux du temps présent
conférence en russe d'Eremai PARNOV (Union Soviétique)
p. 21

- La soi-disant SCIENCE-fiction
conférence en russe d'Alexandr ZINOVIEV p. 24

- La SF en Espagne
("La CF en España y la Saga de los Aznar")
conférence de Carlos SAIZ CIDONCHA (Espagne) p. 27

- L'Amérique latine et son avenir vu par la SF
("América latina y su futuro en la ciencia ficcion")
conférence d'Eduardo GOLIGORSKY (Argentine) p. 37

- La Situation actuelle de la SF et du fantastique en
Belgique
("De hedendaagse toestand van SF en fantastiek in België")
conférence d'Albert VAN HAGELAND (Belgique) p. 41

- La Carrière d'un homme de métier
("The Career of a Craftsman")
conférence d'A. E. VAN VOGT (Etats-Unis/Canada) p. 46

- Les "Voyages extraordinaires" en Russie
texte prévu pour la conférence d'E. BRANDIS (Union
Soviétique) p. 53

Collection "IDES... ET AUTRES" , volume spécial
(Publication du CENTRE de DOCUMENTATION de l'ETRANGE)

Editions "RECTO-VERSO", asbl
18, rue des Eperonniers; 1000 Bruxelles
(Tél.: 02/512.83.00)

Traduction: la traduction simultanée des conférences a été assurée par des étudiants de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (I.S.T.I.) de Bruxelles, en langues française, néerlandaise, allemande, anglaise, espagnole, italienne, ainsi qu'à partir de la langue russe, sous la coordination de Bernard GOORDEN, par: Dino DE FAVERI, Brigitte DERAYEMAEKER, Martine DE WEIRDY, Bruno LIBERT, Tiziana MONACELLI, Françoise OTWATSCHKAU, Frank RECKER, Dominique ROLLAND, Michel VAN DIEVEL et Anne VAN WYLICK.

Copyright:

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite, sans autorisation écrite de l'éditeur. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit -photocopie, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre- constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.

Dépôt légal à la Bibliothèque Royale Albert Ier:
D/1978/3141/1

ISSN: 0772-3784

Imprimé en Belgique

Parmi les légendes tissées autour de la personnalité de Jules Verne, du vivant même de l'auteur, il y a celle du "voyageur dans le fauteuil" qui n'aurait jamais franchi les frontières de la France, toutes ses descriptions étant le fruit exclusif d'une imagination fondée sur une documentation particulièrement vaste. L'une des relativement récentes assertions à l'appui de cette tenace invention se trouve dans le numéro d'avril-septembre 1973 de "l'Anthologie Vieusseux", sous la signature de Roberto Fedi: "Je ne voyagerai plus qu'en rêve" avait déclaré le jeune Verne après une tentative manquée de s'enfuir aux Indes. Et il a bien tenu sa promesse. Son imagination, beaucoup trop scrupuleuse, n'a jamais eu d'autres sources que celles fournies par les livres de la Bibliothèque d'Amiens.

Certes, l'écrivain n'a pas fait "le tour du monde en 80 jours", il n'a pas parcouru "20.000 lieues sous les mers", il n'a pas volé "5 semaines en ballon" ni "de la terre à la lune". Mais, eu égard à son époque et à sa profession, il fut un voyageur en tous points digne de ce nom, visitant la Grande-Bretagne, les pays scandinaves, les États-Unis, le Portugal, l'Espagne, l'Afrique du Nord, l'Irlande, la mer du Nord, la Baltique, Malte, la Sicile, l'Italie. Et cet homme passionnément épris de la mer, cet artiste toujours avide de connaître de nouveaux paysages, n'en serait pas resté là si la balle d'un jeune dément ne l'avait frappé, le rendant infirme à jamais, à l'âge de 58 ans à peine.

Parmi les pays que je viens de citer, il n'y a pas la Transylvanie, qui faisait alors partie de l'Empire austro-hongrois. Et cependant, l'action de l'un des plus connus "Voyages extraordinaires" se déroule intégralement dans cette contrée. Son titre vous est sans doute familier: "Le château des Carpathes".

Avant d'aborder les nombreuses questions que posent la genèse du roman et les sources de l'information parfois surprenante de l'auteur, rappelons-en le sujet.

Aux alentours de l'imaginaire village de Werst, à proximité du col Vulcan, surgit, sur le plateau d'Orgal, un château appartenant "depuis des temps immémoriaux" aux seigneurs de Gortz. Le baron Rodolphe, dernier descendant de cette puissante famille roumaine, avait disparu à la suite d'une rébellion contre l'oppression hongroise. Avec la mort des derniers serviteurs, le château n'a d'autres habitants que les fantômes, fruits de l'imagination des villageois de Werst.

Mais voilà que le berger Frik aperçoit un jour une fumée qui s'échappe du donjon abandonné. Ce fait inquiète nos villageois. Nic Deck, le garde-forestier, qui est le fiancé de Miriots, la fille du juge Koltz, décide d'aller voir de quoi il en retourne et se dirige donc vers le château en dépit des avertissements donnés par une voix, venue d'on ne sait où, qui tâche de l'en dissuader. Le peureux docteur Patak l'accompagne. Témoins d'étranges phénomènes, de bruits et de lumières, ils sont victimes d'accidents inexplicables dont Nic aura gravement à souffrir. Au milieu du climat de frayeur qui s'empare du village, font leur arrivée à Werst le comte Franz de Telek, de Craiova, et son serviteur, Rotzko, qui avaient entrepris un voyage à travers la Transylvanie. Apprenant que le dernier maître du château avait été Rodolphe de Gortz, Franz se souvient avoir rencontré le baron à Naples, où ils avaient tous deux assisté aux spectacles donnés par la célèbre cantatrice Stilla. Si pour Franz, c'était la première occasion qu'il ait eu de l'admirer, Rodolphe, quant à lui, vouait à l'artiste, depuis 5 ans, une admiration silencieuse et passionnée, sans avoir jamais tenté de faire sa connaissance. Pour mettre un terme à cette présence obsédante, la "primadonna" avait fini par décider de renoncer à sa carrière. Et le jeune comte l'ayant demandée en mariage, elle accepta! Accompagné par le bizarre Orfanik, Rodolphe assiste à la dernière représentation. Stilla aperçoit, tout à coup, le visage "terrifiant de pâleur" du baron, ses yeux enflammés, elle en subit un choc brutal et meurt sur la scène.

Franz, gravement malade à la suite de cette tragédie, en réchappe grâce aux soins que lui prodigue Rotzko. Et il se demande à présent si Rodolphe n'est pas finalement de retour au château et si tous les phénomènes qui avaient fait si peur aux habitants de Werst n'étaient pas dus à son compagnon Orfanik; il prend alors la décision de se rendre sur le plateau d'Orgal. Ses dernières hésitations tombent quand il croit entendre la voix de Stilla alors qu'il se trouve dans la salle de l'auberge.

Parvenu devant le château, il voit paraître l'artiste vêtue de la robe même qu'elle portait lors de son spectacle d'adieu. Certain que la Stilla vit encore, séquestrée par Rodolphe au château, Franz envoie Rotzko chercher des secours et pénétrer dans le château, en empruntant le pont-levis qui se relève derrière lui.

S'égayant à travers les galeries intérieures, prisonnier dans une crypte souterraine, il réussit à s'évader et surprend une discussion entre Rodolphe et Orfanik. Ils savent, eux, que le château est sur le point d'être attaqué par les agents de la police et ils décident de le faire sauter.

Orfanik part pour la cité de Bistrita. Quant à Franz, entrant dans une pièce située en haut

du donjon, il y voit Stilla dans la même robe blanche et écoute l'air qu'elle chantait avant son choc fatal. Il se précipite vers elle mais Rodolphe la frappe d'un coup de poignard et la cantatrice disparaît dans un fracas de verre brisé.

Franz perd à ce moment connaissance et le baron tente de s'enfuir, en emportant une boîte. Une balle tirée par Rotzko, par-dessus les remparts, frappe la mystérieuse boîte, la brisant. Rodolphe fait sauter le château, périssant lui-même sous les décombres. On retrouve Franz sous une voûte de pierre, mais il n'a plus sa raison, ne reconnaît personne et répète sans cesse les derniers mots du chant de Stilla.

Ce n'est qu'au final, comme dans un roman gothique, que "Le château des Carpathes" va dévoiler tous ses mystères. Ainsi, Orfanik, "un inventeur de premier ordre en ce qui concerne l'utilisation pratique de l'électricité", avait établi une liaison téléphonique secrète entre le château et l'auberge de West, ce qui avait permis à Rodolphe de connaître les plans des villageois, de transmettre à Nic un avertissement et de faire de même entendre à Franz la voix de Stilla. C'est à lui qu'on devait les troublantes "merveilles" qui avaient effrayé Patak et causé l'accident de Nic. Les dernières pages du livre éclairent pleinement ce que nous avons commencé à saisir au fil des chapitres. La voix de Stilla avait été enregistrée à l'aide de phonographes qui "étaient merveilleusement perfectionnés à cette époque et Orfanik les avait rendus si parfaits que la voix humaine n'y subissait aucune altération, ni dans son charme, ni dans sa pureté".

Quant à l'image de la cantatrice, "c'était un simple artifice d'optique". Le baron avait acheté le portrait de Stilla, la représentant debout, dans sa robe blanche du dernier spectacle. "Or, au moyen de glaces inclinées suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion, aussi "réelle" que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté".

Nous apprenons encore que dans la mystérieuse boîte brisée par la balle de Rotzko se trouvait enfermé le dernier chant de Stilla - ce qui explique le "suicide" de Rodolphe et que Franz allait guérir en écoutant cette voix enregistrée sur d'autres dispositifs phonographiques, offerts par Orfanik.

Comme on le voit, le côté "anticipation" du roman est quasi inexistant si l'on ne tient compte d'une note en sous-sol se référant au passage où est louée la "merveilleuse précision" du téléphone. "Ce que l'on disait, chantait, murmurait même pouvait être entendu à n'importe quelle distance, et deux personnes à mille lieues l'une de l'autre, discutaient entre elles comme si elles s'étaient trouvées face à face", écrit Jules Verne qui ajoute, utilisant l'astérisque: "Elles pouvaient même se voir dans des miroirs reliés par des fils, grâce à l'invention du téléphone". Cette préfiguration de la video-téléphonie fait partie du récit intitulé "Au XIX^e siècle: la journée d'un journaliste américain en 2889" ("In the year 2889"), paru dans le numéro de février 1889 de la revue américaine "The Forum" et le 26 février de la même année dans la revue russe "Vokrug Sveta" sous le nom de Jules Verne, récit écrit en collaboration avec son fils Michel. Par ailleurs, l'idée en était empruntée au roman d'Albert Robida, "Le vingtième siècle" (1883), où cet appareil se nomme téléphonescope.

Mais ladite note à laquelle renvoie l'astérisque n'a rien à voir avec ce qui se passe dans le roman, de même que les affirmations faites par certains commentateurs se référant au "cinématographe en relief" ou à la télévision. La source de ces surenchères semble remonter à la biographie de Jules Verne due à la plume de Marguerite Alliot de la Fuye, dans laquelle nous lisons notamment: "Jules Verne a donc en ce roman (...) mis au service d'un thème à la Villiers de l'Isle-Adam, les principes du phonographe, du cinématographe, de la télévision, encore embryonnaires, et dont il prévoit les infinies conséquences". Ces assertions ne surprennent pas outre mesure, vu que nous avons appris, quelques lignes plus haut que "Franz reconnaît la voix de Stella (avec un "e") et un télescope la lui montre, errant sur les remparts du Burg" et, comme sur une scène illuminée, Stella va, vient, chante..." Or, ce qui caractérise l'image de Stilla, c'est justement son immobilité absolue et inexplicable dont l'énigme est résolue seulement dans les dernières pages. Nous ne pouvons manquer de constater que cette fois-ci l'auteur se situe en deçà même des réalisations de son époque.

En fait, en 1892, et même auparavant, il existait déjà divers dispositifs capables de donner l'illusion du mouvement, du zootrope de Horner au praxinoscope de Reynaud et au chronophotographe de Marey. Il semble que Jules Verne n'ait pas accordé trop d'importance au côté SF du roman, bien qu'il ait tenu à préciser dans le chapitre XV: "A cette époque - nous ferons très particulièrement remarquer que cette histoire s'est déroulée dans l'une des dernières années du XIX^e siècle-, l'emploi de l'électricité, qui est à juste titre considérée comme "l'âme de l'univers", avait été poussé aux derniers perfectionnements".

Dans "Nouvelles explorations de Jules Verne", Marcel Moré estime qu'en écrivant "Le château des Carpathes", Jules Verne avait subi l'influence exercée par "L'Eve future" de Villiers de l'Isle-Adam. Du point de vue chronologique, la chose est possible. Mais "le simple artifice d'optique" ne rejoint la création sophistiquée "électro-humaine" de Villiers que pour ce qui est de

la source d'énergie utilisée. Il est vrai que, sur le plan des analogies possibles, Orfanik est une sorte d'Edison primaire, les deux offrant à des amis intimes des simulacres de la femme admirée ou aimée-méprisée avec une égale ferveur. Toutefois, les mobiles et la philosophie des auteurs diffèrent. L'ironie cruelle de Villiers, sa tentative d'inclure les phénomènes occultes dans la sphère de la science n'ont rien à voir avec la nostalgie romantique de Jules Verne, avec son souci de conférer à chaque mystère une explication rationnelle.

Préoccupé de l'aspect moral de son œuvre, destinée par contrat aux enfants et aux adolescents, Jules Verne écrivait à Hetzel le 4 mars 1892: "Je vous renvoie les placards des Carpathes, je les ai revus avec grand soin. Je pense qu'il n'y a rien qui puisse choquer les lecteurs du "Magasin" et j'ai été aussi réservé et aussi court que possible sur l'histoire du héros et de la cantatrice".

Réservé et succinct, certes, ce qui n'empêche le roman d'être, en premier lieu, une histoire d'amour. Ainsi s'explique -à mon sens- l'absence d'un effort d'anticipation plus soutenu et nor pas, comme le supposait Marcel Moré, parce que son auteur eût craint d'être accusé d'avoir plagié "L'Eve future". Un système plus ingénieux de reproduction de l'image de Stilla eût, de toutes façons, été autre chose que la sublime androïde de Villiers.

L'essence même du roman consiste dans les relations entre Rodolphe, Franz et Stilla, mais nous sommes fort loin du triangle classique. Les sentiments des deux hommes diffèrent en qualité. Pendant six ans, Rodolphe assiste à tous les spectacles de Stilla sans essayer de la rencor trer ni lui écrire, mais "il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait". Exclusivement artistique, sa passion n'en est pas moins dévorante que celle de Franz qui n'aime pas seulement la prima donna, mais également la femme "d'une beauté incomparable, avec sa longue chevelure aux nuances dorées, ses yeux noirs et profonds, où s'allumaient des flammes, la pureté de ses traits, sa carnation chaude, sa taille que le ciseau d'un Praxitèle n'aurait pu former plus parfaite". Effrayée par la cour silencieuse du baron, Stilla essaye de se réfugier hors des limites de l'art. Sa mort tragique est due non seulement à la terrifiante et brusque apparition de Rodolphe, mais aussi à son incapacité de quitter la scène définitivement; le soir de sa dernière représentation, "on eût dit que cette voix, déchirée par instants, allait se briser, cette voix qui ne devait plus se faire entendre".

Méditation sur la condition de l'artiste soumis à son génie tyrannique, sur la dualité et la césure possible du sentiment érotique, "Le château des Carpathes" ne peut être réellement compris que par le lecteur adulte: de même que les autres "Voyages extraordinaires", dont la surface perceptible au jeune lecteur cache des profondeurs dignes d'une exploration plus poussée. Nous découvrons ainsi non seulement les lignes de force d'une œuvre considérée "mineure" par l'histoire littéraire conformiste et obtuse, mais aussi les méandres d'une vie faite de renoncements et d'événements douloureux.

"Quel trésor suprême vient d'échapper à Jules Verne? -se demandait Marguerite Allote de la Fuye dans sa biographie de l'auteur, parue en 1928. La mort a coupé le fil d'une correspondance précieuse. La sirène, l'unique sirène, est ensevelie dans le cimetière de corail. Mais des sentiments intimes d'un écrivain, ses lecteurs n'ont à retenir que ce que lui-même en livra et, s'il nous faut absolument chercher dans l'œuvre de Jules Verne le souvenir magnifié d'une passion secrète et, peut-être, surtout intellectuelle, trouvons-le dans son "Château des Carpathes" écrit en ces mêmes années. La nuance romantique de cet ouvrage le met à part des autres, et peut autoriser de telles suppositions".

Mais il n'y a pas que la nuance romantique qui confère au "Château des Carpathes" un statut à part dans l'ensemble de l'œuvre vernienne. Dans toutes les lettres adressées à l'éditeur Hetzel, se manifeste l'intérêt particulier éprouvé par l'auteur à l'égard de ce roman. Comme le remarque Charles-Noël Martin dans sa préface au volume paru aux Editions Rencontre, "il l'a manifestement voulu parfait et de haute qualité littéraire. Il lui accordait une valeur tout à fait particulière dans sa production, du fait même de l'intention secrète qu'il y a mise."

On a pu établir, grâce aux mêmes lettres, que le roman, paru en 1892, avait été rédigé dans sa première forme, au plus tôt en 1888. Pourquoi attacher une telle importance à cette date? Parce qu'elle est liée à "la mort de la sirène" évoquée par Marguerite Allote de la Fuye. C'est en 1973 que Jean-Jules Verne, neveu de l'auteur, dévoilait le secret de cette histoire presque centenaire.

"C'était une dame sérieuse, à l'esprit ouvert, avec laquelle il pouvait avoir des conversations sur les sujets qui l'intéressaient, et qui lui offrait les possibilités matérielles pour travailler en paix. (...)J'ai écrit qu'elle s'appelait Duchesne (...). Qu'il y ait eu entre cette dame et Jules Verne une grande intimité intellectuelle, qu'elle se soit montrée une interlocutrice valable et qu'une vivace affection les ait unis, ce n'est pas douteux. (...) La dernière pensée de Madame Duchesne (?) devait être pour Jules Verne, à qui sa mort devait causer un profond chagrin".

Il convient de préciser qu'en citant ces quelques lignes et en poursuivant notre investiga-

tion, nous voulions seulement voir dans quelle mesure se justifie la thèse selon laquelle on ne trouve dans "Le château des Carpathes" les souvenirs d'une passion secrète.

Que l'auteur soit pleinement conscient de la tonalité peu commune du roman, on en trouve la trace dans un fragment de lettre adressée à Hetzel: "... il est fantastique mais scientifique et excessivement romanesque, beaucoup plus romanesque que ce que j'ai jamais fait". Cette caractérisation paraît déjà dès le début du roman: "cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque". Le sens du mot, qui se trouve ainsi répété et souligné, demeure assez vague dans le langage courant. Quant à nous, nous penchons pour l'interprétation qu'en donne Charles-Noël Martin dans la préface déjà citée: "nul doute que dans l'esprit de Jules Verne, il n'ait la signification que nous donnons maintenant à "romantique", en mettant l'accent sur le fantastique impliqué dans le romantisme à la Hoffmann".

Le rapprochement en avait été suggéré dès 1950 par Jean-Jacques Bridenne, qui écrivait: "Le château des Carpathes" se déroule dans une atmosphère rappelant Hoffmann et surtout "Lygeia", "Morella", "La chute de la Maison Usher", mais (ô crime de lèse-occulte!), la morte qui apparaît est une image pré-cinématographique et son chant provient d'un rouleau de phonographe". Soit-dit en passant, l'évocation des contes d'Edgar Poe n'est justifiée que dans la mesure où l'écrivain américain utilisait, lui aussi, les procédés du roman gothique; mais Jules Verne est foncièrement étranger à "la solennité macabre de Poe", comme le dit Louis Vax dans "La séduction de l'étrange". Quant à Hoffmann, son nom ne paraît dans "Le château des Carpathes" que sous forme d'adjectif: "En vérité, ces marchands de thermomètres, baromètres et autres, évoquent toujours l'idée d'êtres à part, d'une allure quelque peu hoffmannesque". Il y a néanmoins bien d'autres similitudes dans l'action et l'ambiance pour qu'on puisse accepter la comparaison faite par Daniel Compère et Robert Pourvoyeur, telle qu'ils l'exposent dans des articles au contenu différent et dont la parution est trop proche dans le temps pour qu'il ait pu y avoir influence directe. Les deux vernologues estiment que l'auteur s'est inspiré non pas directement de l'oeuvre de Hoffmann, qu'il connaissait d'ailleurs fort bien, mais de l'opéra "Les contes d'Hoffmann", composé par Jacques Offenbach sur un livret de Michel Carré et Jules Barbier, repris par Salomon et ensuite par Barbier. La première de l'opéra eut lieu le 10 février 1881. Les librettistes avaient combiné les sujets de trois contes, notamment: "L'homme au sable", "Le reflet perdu" et "Le conseiller Krespel", faisant venir l'auteur sur scène pour y conter les avatars de son amour pour les différentes images de la même femme, la cantatrice ... Stella! Ce personnage qui ne paraît que dans le prologue et à la fin de l'opéra, n'existe pas dans l'oeuvre de Hoffmann et constitue un des principaux arguments invoqués par Pourvoyeur à l'appui de sa thèse. Si l'on rappelle que Stella est aimée de deux hommes, Hoffmann et le riche conseiller Lindorf, sa préférence allant au premier, que les yeux du conseiller "jettent des éclairs" et qu'il a "un aspect satanique", "en triomphant par la frayeur", les termes de comparaison entre l'opéra et le roman apparaissent avec une netteté accrue. Tous ces détails s'ajoutent naturellement aux incidents communs aux trois contes et au livret; incidents dont l'écho se retrouve dans le roman: la mort de l'héroïne à l'issue d'un air interprété avec pathos, la perte du reflet dans le miroir, etc.

Mais pour faire nôtre la conclusion des deux vernologues, il nous faudrait avoir la certitude que le roman ne peut se reporter à des sources antérieures à l'opéra. Une confrontation s'impose en premier lieu, avec les récits sur lesquels repose le livret. Relisons donc, "L'homme au sable" et nous découvrirons que Giuseppe Coppola ne vend pas seulement des lunettes et des lorgnons, comme le mentionne Robert Pourvoyeur, mais qu'il est dépeint d'abord dans la lettre de Nathanael à Lothar tel qu'un "marchand de baromètres", tout comme le marchand ambulant du "Château des Carpathes". D'ailleurs, ainsi que le fait remarquer Marcel Moré, le lorgnon vendu à Nathanael pour "Trois sequins trois ducats..." joue le même rôle de déclencheur du drame que la lorgnette payée par le père Frikk "un florin et demi": le premier rend le héros de Hoffmann amoureux d'Olimpie, l'automate de Spalanzani, tandis que la seconde révèle la fumée qui s'échappe du donjon et par conséquent le fait que le château-fort du plateau d'Orgall est à nouveau habité. "Le reflet perdu" et "La nuit de la Saint-Sylvestre" auraient pu suggérer à Jules Verne l'idée de la "résurrection" de Stella à l'aide de miroirs - dans le second récit, on évoque même un portrait "qu'on pourrait croire dérobé à un miroir" - et nous fait songer à une analogie possible: la "perte" de l'image, en même temps que la destruction de l'écran qui la reflétait. Enfin, l'héroïne du récit "Le conseiller Krespel" est une incomparable cantatrice: mais, ainsi que le confie le médecin à son père, le conseiller, "les efforts exigés par le chant ou tout autre cause naturelle ont eu pour effet que la poitrine d'Antonia ait un défaut de conformation qui transmet à son chant cette force merveilleuse et ces résonnances uniques surpassant presque le registre d'une voix humaine. Mais elle paiera au prix de sa vie ce don céleste: si elle n'arrête pas de chanter, elle ne vivra pas plus de six mois". Antonia promet de tenir compte de cet avertissement. Krespel l'entend cependant chanter une nuit, accompagnée au piano par son fiancé. Le lendemain, il la trouve morte. L'opéra d'Offenbach reprend le motif du chant

fatal, remplaçant le fiancé-compositeur par le Docteur Miracle, incarnation du diable. Mais la véritable source de l'inspiration de Jules Verne est, à mon avis, ailleurs.

En 1849, le prolifique Alexandre Dumas publiait un volume intitulé "Les mille et un fantômes" Imprégné du goût pour l'occultisme de l'école romantique, le livre comprenait, entre autres, la nouvelle nommée "La femme au collier de velours", dont le héros n'était autre que ... Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann (le troisième prénom de l'écrivain allemand était Amadeus). Des éléments biographiques réels (date et lieu de naissance, don musical, etc) servaient de support à une ténébreuse histoire qui lui aurait été racontée -affirme l'auteur- par Charles Nodier. A Mannheim, le jeune Hoffmann fait la connaissance du chef d'orchestre Gottlieb Murr et de sa fille, la belle Antonia. Les points de référence avec le "Conseiller Krespel" sont voulus et évidents: même passion pour les instruments de musique anciens (Stradivarius, Amati), voix miraculeuse d'Antonia, le fait que sa mère avait, elle aussi, été une grande artiste. Ce qui nous intéresse cependant, ce sont les différences, fussent-elles de simples détails. Dans le récit de l'écrivain allemand, les yeux de l'héroïne sont bleus. Dumas parle de "ses cheveux blonds (qui) ombrageaient des yeux et des sourcils de velours noir". Et Stilla "était une femme d'une beauté incomparable, aux longs cheveux dorés, aux yeux noirs, profonds et ardents". Plus significative encore est la scène de la mort de la mère. On nous dit dans le "Conseiller Krespel" qu'Angela avait été prise de frissons à la sortie du théâtre et qu'elle était morte dans la nuit qui aurait dû précéder le mariage de sa fille. Rien de romantique dans cette pneumonie galopante. Tandis que dans "La femme au collier de velours", l'épouse de Gottlieb Murr est la mère d'Antonia et, lors de la troisième représentation d'"Alceste" de Gluck en italien, alors qu'elle interprétait l'admirable solo d'Alceste: "quand elle atteignit le RE, qu'elle y mit tout son cœur, elle pâlit, chancela, s'évanouit" un vaisseau venait de se briser dans cette poitrine si généreuse...". La voyant mourir, le chef d'orchestre "jeta un cri terrible qui se mêla au dernier soupir de la virtuose. Voici maintenant le récit, en abrégé, de la mort de Stilla: "Elle chancelle ... elle tombe (...). De la loge du baron de Gortz, un cri se fait entendre (...). Stilla est morte... Une artère s'est brisée dans sa poitrine... Son chant s'est éteint avec son dernier soupir! Peut-il être question d'une simple coïncidence?

"Les mille et un fantômes" comprennent également une autre narration intitulée ... "Les monts Carpathes" dont l'action se déroule dans un château des Brankovans situé sur la montagne Pion (Ceahlau). Le sujet nous en offre de même une possible analogie. Grégoriska et Kostaki se disputent l'amour d'Hedwige lors d'un sanglant duel. Mais ici, le fantastique -Kostaki, tué, se métamorphosera en vampire- n'est soumis à aucune censure rationnelle.

L'année de la parution du volume "Les mille et un fantômes", à savoir 1849, est l'année du rapprochement de Jules Verne et des deux Dumas. Aux échos, aisément décelables -l'aspect de Stilla, sa fin- nous pourrions encore ajouter une plus subtile influence de l'orientation vers une certaine zone géographique, même si le lieu de l'action est autre que celui où l'écrivain a situé son château des Carpathes. Cette influence doit certes être comprise en tant qu'un premier et lointain stimulus auquel sont venus se joindre d'autres, de nature politique et biographique. Je me référerai cependant pour l'instant, à l'explication qui nous est suggérée par ce que nous savons au sujet des particularités du processus de la création de Jules Verne.

En 1895, lors d'une visite à Amiens, Edmondo de Amicis réussit à faire parler l'auteur sur la manière dont il concevait et écrivait ses livres. De Amicis résume ainsi cette méthode: "Contrairement à ce que je croyais, il n'entreprend pas des recherches sur un ou plusieurs pays après avoir imaginé les personnages et les péripéties de son œuvre à venir; il lit au contraire beaucoup d'études historiques et géographiques sur les pays en question comme s'il ne devait en faire qu'une ample et minutieuse description; les personnages, les faits principaux et les épisodes du roman prennent forme dans son esprit pendant la lecture, ils sont inspirés par la lecture elle-même..."

Dès la seconde page du "Château des Carpathes", l'auteur nous indique ses sources historiques et géographiques: "Ces provinces de l'extrême Europe, M. de Gérando les a décrites, Elisée Reclus les a visitées. Auguste de Gérando les avait épousées la fille du comte Emeric Teleki auquel il dédie la monographie intitulée "La Transylvanie et ses habitants", parue en 1845 et réimprimée respectivement en 1847 et en 1850, dans des éditions revues et augmentées. Et les notes de voyage du célèbre géographe Elisée Reclus, peu connues même des spécialistes, furent publiées dans "Le tour du monde", au second semestre de 1874, sous le titre de "Voyage aux régions minières de la Transylvanie Occidentale."

Le gendre du comte Teleki ne cache pas son penchant affectif lorsqu'il écrit, par exemple "attaché à une famille hongroise, j'étais presque citoyen de leur pays". Cette parenté ne le fera toutefois pas ignorer certaines données historiques fondamentales: "Les Valaques sont, en Transylvanie, les plus anciens habitants du sol. Ils occupaient le pays et y avaient fondé une principauté lorsque les Hongrois étendirent leur domination sur les montagnes de l'ancienne Dacie". Ou bien d'ailleurs: "Au dessous des trois "nations unies" sont les Valaques, anciens maîtres du sol, et la grande majorité des habitants, qui ne possèdent pas de territoire..." Il

cite même une expression que l'on ne s'attendait pas à retrouver dans ce contexte: "Da pe moarte", "donne jusqu'à la mort", un proverbe usité parmi les Valaques. "

Elisée Reclus part d'autres motifs d'ordre affectif, avoués dès le premier chapitre de ses notes: je me sentais ému. Pour la première fois, je mettais le pied sur une terre peuplée de Roumains. La sympathie profonde que j'éprouve pour cette race mystérieuse me faisait battre le cœur. Pourquoi cette émotion? me demandais-je. Est-ce parce que la nation roumaine a été malheureuse et qu'elle a, pendant de longs siècles, subi toutes les misères de la conquête et de l'esclavage? Est-ce peut-être parce que sa langue est de même origine que les idiomes latins des peuples occidentaux, et l'instinct de la grande famille parle-t-il en moi-même à mon insu? Plus loin, rencontrant un Roumain, l'auteur reprend: "... je songeais avec tristesse à toute sa pauvre race vaincue, méprisée, à toutes les infortunes qui l'attendent peut-être encore! Singulière destinée que celle des Roumains de la Transylvanie! Ils peuplent le pays presque tout entier, et pourtant ils ne sont même pas censés avoir d'existence politique; ils n'ont d'autres droits que celui d'être opprimés, et leur territoire est officiellement divisé entre les trois nations..."

Jules Verne réunit ces fragments dans un passage ennobli par la vision future de changements inéluctables: "Les seigneurs de Gortz avaient pour devise le fameux proverbe valaque: "Da pe moarte", "donne jusqu'à la mort!" et ils donnèrent, ils répandirent leur sang pour la cause de l'indépendance - ce sang qui leur venait des Romains, leurs ancêtres. On le sait, tant d'efforts, de dévouement, de sacrifices n'ont abouti qu'à réduire à la plus indigne oppression les descendants de cette vaillante race. Elle n'a plus d'existence politique. Trois talons l'ont écrasée. Mais ils ne désespèrent pas de secouer le joug, ces valaques de la Transylvanie. L'avenir leur appartient, et c'est avec une confiance inébranlable qu'ils répètent ces mots, dans lesquels se concentrent toutes leurs aspirations: "Roman nu péré - Le Roumain ne saurait périr!"

Cette dernière devise était reproduite dans nombre de livres et articles qui traitaient des problèmes des Roumains. Si l'on s'en tient aux auteurs cités, Jules Verne avait pu la trouver dans le premier volume de la monumentale "Nouvelle géographie universelle" d'Elisée Reclus, consacrée à l'Europe Méridionale et à la Roumanie.

En ce qui concerne les détails, nous nous contenterons de mentionner une seule correspondance. Décrivant le costume porté par les Roumaines de Transylvanie, Auguste de Gérando parle du "catrinza" ou tablier de laine ... orné de raies de couleur (...), il dépeint plus loin "la seule natte de cheveux au bout de laquelle elles attachent un ruban ou une pièce d'argent". Elisée Reclus évoque, lui aussi, "le catrinza" à tablier rayé rouge et bleu qu'elles attachent à leur taille (...), la chemisette, brodée d'arabesques et serrée à la ceinture. "Et Miriota Koltz porte dans le roman sa chemisette brodée de fil rouge au collet, aux poignets et aux épaules, sa jupe serrée par une ceinture (...), son "catrinza", double tablier à raies bleues et rouges, noué à sa taille (...) ornée d'un ruban ou d'une pièce métallique".

Nous allons insister davantage sur les problèmes d'onomastique, en commençant par ceux de toponymie. Les noms de localités, de l'eau, des montagnes apparaissent dans le roman principalement selon la version ou l'appellation hongroise, tels qu'ils figuraient sur les cartes de l'époque et dans les sources d'information de Jules Verne. Il y a quand même deux exceptions d'importance, car elles ont trait à la zone où se déroule l'action du roman: le village de Werst et le plateau d'Orgall. On retrouve la graphie et la sonorité germaniques dans les noms des personnages: Frik, Koltz, Deck, Gortz, Franz, Rotzko, ce qui conduit Robert Pourvoyeur à affirmer que l'"atmosphère" est surtout germanique, ce qui est souligné par les noms des principaux personnages et des principaux endroits. On ne trouve effectivement que deux noms hongrois, à savoir Patak et Télek. Et Hermod se situe dans une zone linguistique difficilement identifiable. Mais tous les noms précités sont des noms roumains, affirme l'auteur! Et il n'est guère malaisé de reconnaître Frig dans Frik, Deac dans Deck, Gorj dans Gortz, Rosca dans Rotzko. Quant à Miriota, c'est une évidente métathèse de Miorita, qui signifie, précise Jules Verne, "petite brebis".

Tâchons maintenant de fournir une réponse à la question de Robert Pourvoyeur: "... ce qui a pu pousser Verne à placer si loin le cadre de son roman", bien que "si loin" sonne bizarrement quand il s'agit de l'un des "Voyages extraordinaires..."

Dans une lettre adressée le 10 avril 1895 à Mario Turiello, l'auteur déclarait: "Le but que je poursuis est de peindre sous cette forme romanesque tout notre sphéroïde, et c'est à cela que je me suis appliqué surtout. "Et dans sa discussion avec Edmondo de Amicis, il dévoile la méthodologie de cette opération globale. En voici un fragment: "Jules Verne s'est proposé de décrire dans ses "Voyages extraordinaires" la Terre entière; il passe d'une région à une autre, dans un certain ordre préétabli, ne revenant que si besoin était et le moins possible, dans les pays qu'il avait déjà parcourus". Or il n'avait fait qu'évoquer la Transylvanie dans "Mathias Sandorf" et elle constituait encore une tache blanche sur la carte des "Voyages extraordinaires!"

Mais d'où venait son intérêt pour la Transylvanie, pour la Roumanie et les Roumains en général? Pour répondre à cette question, il convient de rappeler le courant favorable aux mouvements d'indépendance nationale qui existait à l'époque, surtout après la Révolution de 1848. Or, en

dépité de toutes ses limites et contradictions, Jules Verne a été profondément marqué par les idées de 1848 (quarante-huitardes). Il a célébré les luttes d'indépendance des peuples grec ("L'archipel en flammes"), hongrois ("Mathias Sandorf"), irlandais ("Les frères Kip"), bulgare ("Le pilote du Danube).

Quant au destin des Pays Roumains et des Roumains de Transylvanie, l'opinion publique française était déjà sensibilisée grâce à une véritable explosion sur le plan de l'information, par l'édition et la presse. Les auteurs observent avec sympathie la lutte menée par des Roumains de Moldavie et de Valachie en faveur de leur union d'abord, puis de leur indépendance totale à l'égard de la Turquie. Quant à leurs frères de Transylvanie, l'idée de la continuité et de la résistance face aux tentatives d'assimilation est soulignée.

Le climat ardent créé par toute cette campagne justifie, au plan idéologique, le choix de l'écrivain; et un possible catalyseur de son intérêt pour l'espace carpathin pourrait aussi être ses relations avec la Transylvanie Luise Müller et son mari, Gustave. Les investigations récemment entreprises, avec l'aide précieuse de Madame Lucie-Angèle Dudesco, nièce de Luise, nous ont permis de dresser un tableau encore inachevé. Ce que nous savons pour l'instant peut se résumer comme suit: Luise Teusch est née à Homorod, le 15 mai 1845. A 17 ans, elle partit pour Bucarest. Deux fois veuve, Luise acceptait en 1878 la demande en mariage de Gustave Müller, ami de son second mari, le français Favre, de 1878 à 1881, les Müller ont habité Amiens où résidait la cousine de Gustave, Louise Berton, amie des filles du premier mariage d'Honorine, l'épouse de Jules Verne. C'est sans doute en raison de ces liens de famille que Jules Verne a connu le couple Müller. De toutes façons, une fois établi à Bucarest, en 1881, Gustave entretient une correspondance assidue avec Jules Verne.

Lucie Angèle Dudesco a hérité d'une petite horloge de table et de deux maquettes de bateaux: le yacht "Duncan", des "enfants du capitaine Grant" et le sous-marin "Nautilus" des "20.000 lieues sous les mers", qui avaient été offerts aux Müller par Jules Verne lui-même. Selon la tradition familiale, le yacht avait été réalisé par l'auteur, et le sous-marin par l'ingénieur-constructeur bien connu Gustave Zédé. Parmi d'autres cadeaux figuraient quelques exemplaires des "Voyages extraordinaires", dans de superbes éditions illustrées en octavo, avec dédicaces de l'auteur. Par malheur, les livres ont disparu en 1944, de même que les lettres adressées à Gustave Müller. Lucie-Angèle Dudesco se souvient seulement que ces dernières avaient un aspect bizarre: sur les lignes horizontales étaient tracées d'autres, verticales, comme dans une grille de mots croisés. (On a trouvé dans les dossiers de Jules Verne des milliers de logogriffes et de grilles de mots croisés, composés toute sa vie durant, une sorte de divertissement nécessaire après l'effort que constituait l'élaboration des "voyages extraordinaires")

Faute de preuves incontestables - les lettres de Gustave à Jules Verne ont probablement été détruites par le destinataire quand, vers 1900, comme l'affirme Marguerite Allote de la Fuye, "il brûle des centaines de lettres, de papiers intimes, ses livres de comptes et même des manuscrits inédits" - faute de ces preuves, il nous faut essayer de découvrir la contribution de Luise à l'élaboration du "château des Carpathes" dans certaines particularités du texte.

mais pas avant d'éclaircir le problème épineux du site, car le roman est d'une précision fort troupeuse. Écoutons l'auteur: "Cet antique château occupait, sur une croupe isolée du col de Vulkan, la partie supérieure d'un plateau appelé le plateau d'Orgall". Et plus loin on nous dit que l'enceinte du château se trouve "à 8 ou 9 cents pieds en arrière du col de Vulkan...". Nous avons vainement cherché dans cette zone des vestiges féodaux. Sur le plateau-réel de Gorgen (serait-ce là une transcription erronée d'Orgall?) ne se trouvait qu'une caserne de gardes-frontière, détruite en 1918. Où se place donc le château des Carpathes parmi les glorieuses ruines disséminées à travers la Transylvanie?

On a remarqué avant nous que le nom de deux des personnages secondaires du roman, le juge du village de Werst et sa fille, est celui de la forteresse Coltz, sise au Pays de Hateg, près du village de Susani, dépendant de la commune Riu de Mori. Juché au sommet d'une colline rocheuse, à 720 mètres au dessus du niveau de la mer, le château fort appartenait jadis à la famille roumaine Cărmădeș. Il est vrai qu'il est bien loin d'avoir une circonférence mesurant 800 à 1000 mètres, tel qu'il est décrit dans le roman. Néanmoins, à notre avis, le château des Carpathes est la version modifiée et amplifiée du château de Colt, transplanté sur la colline de Gorgen, à proximité du col de Vulkan.

Notre argumentation a principalement un caractère onomastique. Nous avons déjà évoqué l'identité de nom de deux personnages et du château fort. Ce n'est pas tout. Vous vous souvenez que le compagnon de Nicu Deac, lors de l'expédition vers le château, est le Docteur Patak - qui signifie en hongrois "petite rivière". En bien, au pied de la colline qui abrite la forteresse de Colt coule Riu-sorul, qui veut dire en roumain "petite rivière"!

Qu'on s'arrête aussi un instant au nom du malheureux fiancé de Stilla, Franz de Telek. "La famille des comtes de Telek - écrit l'auteur - l'une des plus anciennes et des plus illustres de Roumanie, a joué un rôle très important avant même que le pays eût acquis l'indépendance... Prenant part à

tous les événements politiques, elle s'est fait un titre de gloire dans l'histoire de ces provinces. A présent, moins favorisée que le fameux hêtre du château des Carpathes, qui avait encore trois branches, la "maison" Telek était restée avec une seule, la branche des Telek de Craiova dont le dernier descendant était le jeune boyard à peine arrivé dans le village de Werst. Mais pourquoi un tel nom dans le pays Roumain ? Surtout quand nous savons que Telek était le nom hongrois d'une localité des environs de Hunedoara, citée par Gérando dans sa monographie. N'est-il pas plus logique de supposer que c'était bien le nom du maître du château des Carpathes, si l'on sait que les memores de la famille Cârdea comptaient parmi les gens de confiance de Iancu de Hunedoara, le seigneur de toute la contrée ? Et puisqu'il s'agit d'un noble roumain, nous proposons une version plausible, celle de Francisc (de) Teleac, le nom roumain du village de Hunedoara.

Que dire du nom de Rodolphe de Gortz - en transcription roumaine, Radu Gorj ? Cette fois-ci, le nom de famille est déplacé dans le cadre de la Transylvanie et tout à fait à sa place en Valachie, où il y a un département qui porte depuis bien longtemps ce nom, Gorj. Et ce département est situé tout juste au delà des montagnes que coupe le col de Vulkan!

La conclusion se dégage logiquement: Jules Verne a inversé les noms des personnages, noms auxquels il n'était pas familiarisé.

Récapitulons! En faveur de l'hypothèse selon laquelle Jules Verne ait pris pour modèle du château des Carpathes, la forteresse de Colt, plaident des arguments réellement troublants appartenant au domaine de l'onomastique et de la toponymie: Colt, Rîusorul, Teleac. On peut d'ailleurs lire dans les notes de voyage d'Elisée Reclus ce qui suit:

"Il n'est pas douteux que la vallée de Rîu de Mora (Rîu de Mori) ne fut très peuplée autrefois. La "cluse" qui en forme l'entrée du côté de la plaine de Hatzeg était gardée par un château fort dont on aperçoit encore les ruines sur un promontoire couvert de broussailles"

On y trouve même un dessin d'après la photographie, avec la légende: "CHATEAU DE KOLTZ"

Les renseignements supplémentaires: Rîusorul, Teleac - furent fournis, croyons-nous, par Luise Teutsch-Müller. C'est ainsi que s'expliquerait la graphie comme la sonorité germaniques des noms de Werst, Orgall, Frik, Deck, Gortz, Frantz, Rotzko. Et le mystérieux Hermod ne serait-il pas une anagramme tronquée, involontairement peut-être, de son Homorod natal?...

Il manque à cette suite de noms celui de Stilla. Nous avons vu que Robert Pourvoyeur estime qu'il dérive de Stella, la cantatrice des Contes d'Hoffmann. Avant lui, Marcel Moré avait découvert que l'interprète d'un rôle secondaire d'une oeuvre d'Offenbach, l'opéra-bouffe Le Docteur Ox (1877) se nommait Stella et commentait le fait comme suit: "Etrange coïncidence: la Stella, la Stilla! Les deux noms, celui de la réalité et celui de la fiction sont identiques à une lettre près". Nous pouvons nous demander si le fait que Marguerite Allote de la Fuye, en résumant le roman, écrit invariablement Stella au lieu de Stilla, a une signification occulte ou fait seulement partie de la suite d'erreurs dont est émaillé son livre. Quoi qu'il en soit, l'essai de découvrir le modèle de Stilla ne devrait peut-être pas négliger de relever une autre "étrange coïncidence: Luise Teutsch-Müller chantait très joliment et racontait, à ses vieux jours, que c'est sa voix que les hommes s'éprenaient tout d'abord... On pourrait également attribuer à Luise les renseignements ayant trait aux croyances et coutumes qui ne figuraient pas dans les sources documentaires indiquées par Jules Verne et qui sont citées en roumain: stafii, babe, balauri, zmei, serpi de casa, etc...

Evidemment, cette supposition pourrait se voir démentie par la mention, dans la correspondance inédite de l'écrivain, d'un livre ou d'un article comprenant tous ces renseignements. Quoi qu'il arrive, les relations de Jules Verne avec les Müller, attestées, pour l'instant, par l'existence des quelques objets et traditions des héritiers de Luise, peuvent s'intégrer à l'ensemble des explications touchant l'intérêt manifesté par l'écrivain à l'égard de la Transylvanie.

Nous voici donc au terme de notre investigation qui reste, comme on l'a déjà reconnu, incomplète. Le château des Carpathes soulève encore des problèmes que nous devons tâcher de résoudre sans hâte, avançant pas à pas dans la recherche de la certitude. C'est à la fois une activité passion-

nante et une dette que nous avons contractée envers celui qui nous a ouvert les horizons infinis des voyages à travers les mondes connus et inconnus qui palpitent dans les pages de ses livres.

Mesdames et Messieurs!

Lorsque l'organisateur de ce Colloque relatif aux littératures de l'Imagination me demanda de parler à cette tribune, dans le temps relativement court qui m'était imparti, du thème paradisiaque dans la Littérature, je n'avais en fait pas idée combien cette entreprise serait astreignante. Je voudrais rendre le titre français de mon exposé, "L'élément paradisiaque", par le terme allemand "Das Paradiesische", tout bonnement, et ce pour vous renvoyer à une oeuvre, qui est parue à Berlin en 1966 et qui est consacrée à l'art. Le titre de cette anthologie compilée par divers spécialistes est "Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen - Métamorphoses des éléments paradisiaques et utopiques"; il s'agit d'une étude qui brosse le tableau d'un idéal et dont le titre, comme vous pouvez le constater, est très prometteur et suppose de multiples corrélations, qui n'apparaissent qu'après une analyse plus approfondie.

En ce qui concerne à présent l'aspect "Littérature". Je me suis proposé de vous donner un aperçu phénoménologique de l'utilisation du thème, à savoir le Paradis, de mettre en évidence entre autres quelques points importants et tenter de les expliquer à divers égards, et enfin de soumettre, avec la prudence qui s'impose, des hypothèses de travail en vue d'une recherche ultérieure.

L'élément paradisiaque soulève une problématique très ramifiée, que l'on ne pourra ici que survoler. Ses frontières sont relativement floues et plusieurs domaines thématiques apparentés se recouvrent. C'est ce que souligne entre autre Frank Paul Bowman, Philadelphie, dans un essai intitulé "Utopie, Imagination, Espérance" (Revue "Littérature", N° 21, Paris, 1976).

Ma conférence me paraît d'autant plus justifiée que l'élément paradisiaque est un domaine négligé jusqu'à présent par rapport à l'Utopie et à la SF qu'il n'a trop souvent été traité que de façon assez fragmentaire ou pas en tant que tel, et une vision d'ensemble s'impose. Je n'ai évidemment pas la prétention de parvenir à donner cette vision d'ensemble ou même d'affirmer que l'élément paradisiaque n'a jamais jusqu'à nos jours été matière à de nombreuses dissertations, études partielles et réflexions édifiantes, qui abordent dans la littérature et dans la critique littéraire le thème en question.

Des questions n'en restent pas moins posées: comment le Paradis peut-il être envisagé? Quelle signification revêt-il dans la littérature et dans la science de l'esprit? De quels genres littéraires relève-t-il? Et pourquoi peut-il, aujourd'hui, dans le cadre de ce colloque, être analysé parallèlement à l'Utopie et à la SF? Par ailleurs, l'élément paradisiaque s'intègre-t-il à ces deux derniers domaines? Nous laisserons ces questions provisoirement sans réponses, pour signaler tout d'abord l'importance toujours croissante du Paradis:

Mircea Eliade, qui assure l'introduction, intitulée "Paradis et Utopie: géographie et eschatologie mythiques", au recueil annuel Eranos de l'année 1963, Chicago, traitant le thème de la signification de l'Utopie, remarque déjà: au cours de la dernière décennie, c'est-à-dire avant 1963, le nombre des oeuvres consacrées aux divers millénarismes et aux différentes exégèses utopiques a considérablement augmenté - mais il s'est encore régulièrement accru depuis. Cette constatation, le mythologue et historien des religions l'explique comme suit: "L'intérêt des lettrés occidentaux pour les mouvements millénaristiques et les utopies est révélateur. On pourrait même dire que cet intérêt est un des traits caractéristiques de la culture occidentale contemporaine." Le millénarisme, une composante de l'élément paradisiaque, est ici mis en liaison avec l'utopie et son importance soulignée, en ce qui concerne la recherche.

Considérons les propos d'un poète, qui caractérise l'élément paradisiaque d'une façon déjà plus précise. L'écrivain rhénan Emil Barth dit, dans l'essai "Des Heimweh - La maison perdue", en fonction d'une lecture de l'Odyssée: "L'Odyssée ne sait pas encore que deux composantes régissent la nostalgie; elle ne fait référence qu'à celle relative à l'endroit, alors que le rapport sous-entendu avec le temps, le véritable nerf du chagrin, sommeille encore..... Le motif tragique du non-retour, qui deviendra un jour le fondement de l'âme occidentale et qui fera apparaître le mythe du paradis perdu comme l'image primitive de sa raison d'être, n'y trouve encore nulle part de résonance." Emil Barth parle du paradis perdu et on peut dès l'abord se demander s'il n'existait que des paradis perdus. Mais le complexe du Paradis revêt tellement de formes, que l'on ne peut en risquer une approche que par étapes, ce à quoi je voudrais vous inviter.

Dans un article, "Le thème du paradis perdu dans la littérature contemporaine" ("Cahiers de Neuilly", N°13), Jean Daniélou part du paradis de l'enfance et fait des recherches sur l'élément paradisiaque dans les oeuvres de Rilke ainsi que dans les oeuvres de quelques poètes français de notre siècle. Son apport commence par les phrases - ma citation se base sur la traduction allemande de (Revue "Dokumente", cahier N°4, 1947) - "Dans une lettre à Jacques Rivière, datant du 4 avril 1910, Alain-Fournier écrivait: "Meaulnes, le héros de mon livre, est un homme dont l'enfance a été trop belle. Il la traîne derrière lui pendant toute son adolescence. Il songe parfois que ce paradis imaginaire de son enfance referra surface à la fin de son aventure... Mais il sait déjà

que ce paradis ne peut plus être." Cette phrase, dans laquelle Fournier se prononçait sur la nature de son aventure spirituelle, telle qu'il l'évoquait dans "Le Grand Meaulnes", exprime encore beaucoup plus. Elle est la clef de quelques-unes des plus importantes oeuvres de notre temps chez Gide comme chez Proust, chez Giraudoux comme chez Colette, chez Péguy comme chez Rilke, chez Eluard comme chez Emmanuel, le thème de la nostalgie du paradis perdu est le pôle central de l'oeuvre. Certains critiques, comme André Rousseaux dans le recueil intitulé "Le Paradis perdu" (Paris, 1936) et Charles du Bos dans "Du spirituel dans l'ordre littéraire", l'ont très bien reconnu.

Permettez-moi maintenant, après avoir cité ce passage de l'essai de Jean Daniélou, de mettre encore en évidence le rôle important qui incombe à l'élément paradisiaque en concluant sur une citation de Friedrich Schiller, car ce que Schiller a dit dans son étude "Ueber naive und sentimentalische Dichtung - Sur la poésie naïve et sentimentale" à la suite d'une expérience sentimentale à l'époque de Rousseau se vérifie effectivement en ce qui concerne la situation existentielle de l'individu, qui recommence toujours de génération en génération: "Tous les peuples, qui possèdent une histoire, possèdent un paradis, une condition d'innocence, un âge d'or; oui, chaque individu possède son paradis, son âge d'or, dont il se souvient avec plus ou moins d'enthousiasme selon qu'il est plus ou moins poète de nature."

Dans ce texte de Schiller, nous trouvons, à côté du mot "Paradis", des images comme "la condition d'innocence" et "l'âge d'or", qui ont apparemment la même valeur ou recouvrent la même chose. Il serait donc temps que nous nous occupions en priorité de la véritable image du paradis. Le plus souvent -et cela pose des difficultés au chercheur-, nous nous sommes en fait heurtés à des dénominations, dont le sens est proche de celui de "paradis" et qui nous obligent à opérer un tri sévère si nous voulons bien saisir la notion du concept "paradis". Nous ne devons pas nous laisser induire en erreur par ces dénominations de natures diverses car, dans l'histoire de la pensée et dans la littérature, elles apparaissent comme des formations de mot soit culturellement conditionnées par le temps, soit tombées en désuétude, qui ne possèdent plus l'universalité du mot "paradis". Cela ne signifie toutefois pas qu'il n'existe pas, notamment dans la poésie lyrique, des expressions ou des créations de néologismes qui puissent, dans un contexte déterminé, se retrouver sur le même palier sémantique que le concept de paradis. Nous pouvons par exemple prendre en considération chez des poètes allemands les créations de nouveaux mots et les expressions suivantes: Le pays d'"Avalon" (Börries von Münchhausen), "Die stillen Inseln - Les îles de quiétude" (Hans Bethge), "Das Reich der Schönheit und der Güte - L'empire de la beauté et de la bonté" (Hermann Hesse), das "Dort in dämmernder Ferne - Le là-bas dans le lointain crépusculaire" (Martin Boelitz), "Die Heimat - Le pays natal" (Wilhelm von Scholz et beaucoup d'autres), "Das stille Königreich - Le royaume de quiétude" (Karl Busse).

S'il s'agit en fait ici d'exemples extrêmes, ils n'en prouvent pas moins que la prospection du thème est la plupart du temps rendue malaisée par l'absence de bibliographies satisfaisantes. Dans les catalogues des libraires, tant en ce qui concerne les vieux que les nouveaux livres, on a très souvent prévu des rubriques particulières pour les utopies et les oeuvres de SF, ce qui n'est pas le cas pour les romans, pièces, poèmes et essais, qui sont centrés sur le thème de l'élément paradisiaque. Enfin, lorsque le terme "Paradis" apparaît dans le titre d'une oeuvre, ce qui arrive assez rarement, il faut encore déterminer s'il s'agit d'une métaphore, d'une allégorie, d'un symbole ou d'un emblème. Afin d'examiner cela de manière plus approfondie, nous allons en revenir aux termes "paradis", "condition de l'innocence" et "âge d'or", que nous avons trouvé dans le passage déjà mentionné de Schiller. La Renaissance prôna une approche d'un nouveau genre de la mythologie antique et les allégories mythologiques survivent dans les idylles, églogues ou les poèmes bucoliques jusqu'au dix-huitième siècle. C'est ainsi que Johann Christoph Gottsched dit par exemple dans son "Versuch einer Critischen Dichtkunst - Essai d'un art poétique critique" (Leipzig, 1742): "Si l'on veut savoir en quoi consiste le véritable caractère d'un bon poème pastoral, je le synthétiserai comme suit: il consiste à imiter la vie innocente, paisible et naturelle des pasteurs, qui était autrefois répandue dans le monde. D'un point de vue poétique, je dirais qu'il consiste en une description de l'âge d'or universel; si on veut l'expliquer à des chrétiens: il consiste en une représentation de la condition d'innocence...". Fin de citation.

D'autres images, présentant un lien de parenté avec la condition d'innocence et avec la béatitude terrestre de l'homme, ont encore été mentionnées par Helmuth Petriconi dans un essai qui est paru en 1959 dans le dixième volume du "Romanisches Jahrbuch". Cet essai est intitulé "Die verlorenen Paradiese - Les paradis perdus", qu'il faut considérer ici d'une façon tout à fait générale. En commençant à l'épopée de Gilgamesch, l'auteur passe en fait en revue les diverses genèses et descriptions de la soi-disant béatitude originelle de l'homme, telle que la voyaient poètes et philosophes de l'Antiquité et, donc, parallèlement à l'âge d'or, l'Arcadie imaginée par le poète Virgile. Petriconi poursuit néanmoins ses recherches au point d'aborder les îles des mers du Sud, découvertes plus tard, parmi lesquelles Haïti est dépeinte dans les couleurs de l'âge d'or et où le paysage du roman "Paul et Virginie" apparaît nimbé d'une lumière paradi-

siacque. Le titre de cet essai, "Die verlorene Paradiese", est à examiner de plus près dans la mesure où Petriconi met l'accent sur l'aspect mythique de ces images et où il nous montre comment, au fil de l'Histoire, des motifs de l'âge d'or d'Ovide ont été transposés dans le cadre du paradis biblique. On peut toutefois regretter que l'auteur ne délimite pas avec précision l'âge d'or, d'une part, et le paradis proprement dit, de l'autre.

Afin de pouvoir distinguer, du point de vue mythique, le paradis ou l'élément paradisiaque de l'âge d'or, nous devons recourir à un texte de Thomas Mann; dans le prologue à son roman "Joseph und seine Brüder", il dit en fait ce qui suit: "On ne peut méconnaître qu'il règne, dans la tradition du paradis proprement dit, une confusion avec la légende de l'âge d'or de l'Humanité. Avec raison, comme il le semble, la mémoire se réfère, à ce sujet, au pays des Hespérides où, si ce que l'on rapporte n'est pas fallacieux, un grand peuple vécut sagement et pieusement dans un état de grâce qui ne fut plus jamais accordé. Mais ce n'était là nullement le "Jardin d'Eden", le lieu des origines et de la chute. Dans la marche spatio-temporelle vers le paradis, cela ne peut constituer qu'un but atteint par un chemin au décor trompeur. Car, en vérité, le paléontologiste et l'archéologue recherchent l'homme primitif, l'être adamique, dans des époques révolues et dans des lieux dont la ruine se situe avant le peuplement de l'Atlantide."

Ici apparaissent à nouveau des images idéales comme le Jardin divin des Hespérides et l'île légendaire d'Atlantide qui, dans le "Critias" de Platon, est évoquée en tant qu'Etat exemplaire, disparu. A ces images, provenant en partie de l'imagination des poètes, ou aux images traditionnelles de la mythologie antique, complétées ou magnifiées par les poètes, Thomas Mann oppose résolument le récit de la Genèse et du Paradis comme archétypes plus originaux et plus universellement reconnus.

Comme il l'a justement exposé, dans une conférence sur le roman "Joseph und seine Brüder", Thomas Mann met en évidence l'élément typique, éternellement humain, toujours répété, bref l'élément "mythique".

Dans un essai "Freud und die Zukunft - Freud et l'avenir", nous trouvons chez Thomas Mann une interprétation significative du mythe: "La vie a pour fondement le mythe qui est un schéma intemporel, une règle pieuse qui imprègne l'existence et en reproduit les particularités en partant de l'inconscient"... et un peu plus loin: "Car, dans la vie de l'humanité, le mythe représente en fait un stade ancien et primitif, tandis que, dans la vie de chaque individu, il constitue une étape tardive à laquelle on n'arrive qu'à la force de l'âge. C'est ce qui permet d'appréhender une vérité supérieure, apparaissant dans le réel, c'est-à-dire la connaissance sereine de ce qui est éternel, toujours présent, solide et fondé. C'est également la connaissance de ce schéma dans lequel et d'après lequel vit ce que nous supposons être notre individualité propre, alors que, croyant avec suffisance à notre primauté et à notre unicité, nous ignorons combien notre vie est conditionnée par la règle et par la répétition et jusqu'à quel point elle n'est qu'une marche dans des sentiers battus. Comment ne pas songer ici à Goethe qui prononça les paroles suivantes: "C'est toujours le même monde qui s'ouvre devant nous, monde toujours contemplé et toujours pressenti et ce sont toujours les mêmes hommes qui vivent selon la vérité ou dans l'erreur."

Il faut souligner ici que le mythe même est en étroite liaison avec les commencements, comme Mircea Eliade le montre: "Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, ab initio." (dans l'article "Prestige du mythe cosmogonique", revue "Diogenes", N°23, Paris, 1958).

D'après le mythologue Karl Kerényi, qui fut longtemps en relation épistolaire avec Thomas Mann, le mythe même ne précède pas l'histoire, mais la transcende. Exprimé autrement, comme nous venons de le voir chez Thomas Mann, le mythe constitue un schéma intemporel.

Le caractère exemplaire du mythe paradisiaque est en outre mis en évidence par Madame Tschernyschowa dans l'article "Das alte Märchen und die neue phantastische Literatur - Les contes anciens et la nouvelle littérature fantastique" (traduit du russe dans la revue "Kunst und Literatur", N°12, Berlin, 1977). L'auteur parle de la pièce "Retour à Mathusalem" de Bernard Shaw et explique entre autres choses: "L'écrivain (ici Bernard Shaw) ne s'interroge même pas sur le fondement éventuel du mythe, il ne se demande pas si Adam, Eve, Caïn et le serpent de la tentation ont réellement existé ou quels sont les événements qui pourraient avoir engendré ces figures dans la conscience humaine. L'écrivain se sert pour ses compositions symboliques du mythe biblique qui est enraciné dans la conscience humaine à un point tel qu'il est devenu une sorte de réalité nouvelle" Fin de citation.

Après avoir fait la distinction entre les images de "l'âge d'or", de "l'Arcadie", du "Jardin des Hespérides", de l'"Atlantide", d'autres encore, et l'idée de "Paradis", particulièrement exemplaire pour ce qui concerne le mythe, il serait de constater quelle est la relation interne qui relie l'élément paradisiaque à l'élément utopique. A cette question, soulevée au début de ma conférence, nous trouvons une réponse qui ne peut, sans doute, entièrement nous satisfaire dans l'article de Gilles Lapouge "Le lieu glissant de l'improbable" (dans la revue

"Magazine Littéraire", N°139, Paris, 1978). Après avoir délimité les frontières de l'utopie et de la contre-utopie, l'auteur ajoute: "On définit aussi comme utopiques les adamistes: des hommes qui rêvent du Premier jour, du Jardin des délices, de l'innocence des choses, de la création quand elle sortait, ruisselante, des mains de Dieu. Et enfin, ultime avatar, on a pu également dire que le terrorisme sanglant de la bande à Baader, ou les délires mystiques des assassins de Sharon Tate n'étaient que des utopies dévoyées, des utopies du néant. Autrement dit, le mot utopie, qui fut longtemps plutôt guindé et fort étroit, recouvre désormais quatre sens au moins, tous différents: l'utopie de stricte obédience, la contre-utopie, le messianisme adamique et le messianisme apocalyptique."

Le "messianisme révolutionnaire" conviendrait sans doute mieux que la dernière expression de "Messianisme apocalyptique", comme l'a montré Leszek Kolakowski dans son essai "Das revolutionäre Geist - L'esprit révolutionnaire" (paru dans le "Spiegel", N°41, octobre 1970).

"Le messianisme apocalyptique" doit, à vrai dire, être considéré en liaison avec le millénarisme, c'est-à-dire avec l'attente du millénium, le Règne apocalyptique de mille ans du Christ sur la Terre selon la révélation de St. Jean et selon le chilianisme, doctrine qui en découle.

Peut-on dire à présent que l'élément paradisiaque est une partie constituante de l'Utopie? S'agit-il d'un élément apparenté, mais cependant bien distinct, ou l'élément paradisiaque n'est-il pas plutôt la structure de base de l'Utopie? On ne peut méconnaître qu'une composante, religieuse à l'origine, ait influencé l'Utopie et lui soit, sans aucun doute, encore sous-jacente. Que l'on pense ici à l'étude psychanalytique, entreprise par Freud, de l'origine du sentiment religieux et à l'importance de ce sentiment dans la conscience de l'homme. Dans cet ordre d'idées, il faut aussi signaler que la méthode psychanalytique est utilisée depuis peu dans les études littéraires. Que soit cité ici, à titre d'exemple, le livre de Marthe Robert "Roman des origines et origine du roman" (Paris, 1972). L'analyse de Marthe Robert se base sur "Le roman familial des névrosés", interprète les romans d'après cet ouvrage et les divise en différents groupes; à cette occasion, le féerique, qui joue un rôle si important dans la vie de l'humanité et dans la vie de chaque individu, est étudié selon cette méthode d'analyse psychanalytique. "Royaumes de nulle part", "Pays sans nom et paradis perdu", "Robinsonnades et Donquichottes" sont les titres de quelques chapitres du livre de Marthe Robert.

Pour en revenir au classement de Lapouge, nous constatons que les éléments utopique et paradisiaque ont, le plus souvent, comme caractéristiques spécifiques l'espérance d'un autre lieu et, comme dans les contes de fées, d'un autre temps. Ce que l'on désire ardemment, c'est un autre état de choses. L'élément utopique et l'élément paradisiaque ont même parfois comme condition préalable l'abolition du temps et par conséquent, finalement, l'abolition de l'histoire.

L'anti-utopie ou la contre-utopie se déroulent par contre, en majeure partie, dans des lieux imaginés et non pas espérés et dans un temps -qui peut être aussi le temps de la fin de l'histoire-, où ne sont accordés à l'homme ni liberté et paix, ni bonheur. Tout ce qui a été dit au sujet du temps mythique peut, dans la littérature fantastique moderne, et particulièrement dans la SF, concerner également le lieu mythique, car, comme le dit Madame Tachernyschowa, dans un article que nous avons cité précédemment: "La littérature fantastique d'aujourd'hui possède son propre royaume lointain et merveilleux. Certes, il apparaît cette fois, sous la forme de systèmes stellaires, de galaxies éloignées."

En résumé, nous pouvons retenir que, d'une manière consciente ou inconsciente, pour ce qui est des auteurs et des lecteurs, des éléments religieux et peut-être plus précisément des éléments sacralisés sont à la base non seulement des œuvres traitant du paradis, mais également de l'Utopie et de la SF. Ces éléments furent découverts et définis selon leur importance par la sociologie et par la psychanalyse, étant entendu que le messianisme, donc la rédemption ou la libération religieuse, politique et intellectuelle de l'homme, y joue un rôle qui ne doit pas être sous-estimé.

Tout ceci nous amène à envisager, à présent, le problème de la sécularisation ou de la laïcisation de l'élément religieux dans les utopies littéraires et dans les œuvres qui ont pour thème le paradis. Dans son ouvrage, "Voyages aux pays de nulle part", Raymond Trousson montre ce phénomène important dans la littérature du 19^e et du 20^e siècles et se réfère, à cette occasion à Jean Servier, auteur d'une histoire de l'Utopie ("L'histoire de l'Utopie", Paris, 1957). Je cite ce passage de Trousson: "Pour Jean Servier, l'utopie exprime un millénarisme en quelque sorte sécularisé, laïcisé; elle est un espoir déraciné de sa transcendance originelle, religieuse, et ramené à un souhait de transformation du réel."

Ainsi, actuellement, l'élément utopique doit être considéré comme étant un élément paradisiaque sécularisé. Ce qui complique encore le problème, c'est que l'on constate que l'élément paradisiaque lui-même a été également sécularisé depuis le 18^e siècle. Dans son livre "Bürgertum und Barock - Bourgeoisie et art baroque", Hirsch fait remarquer ce qui suit: "Ici apparaît clairement une situation dans laquelle la foi de l'époque baroque est transformée en cette piété du 18^e siècle qui naît de l'émancipation de la vie présente et terrestre, le monde d'ici-bas constituant le véritable espace vital de l'homme".

Parmi les mouvements importants de la pensée anti-théologique en Allemagne, vers la fin du 18^è siècle, nous trouvons aussi le panthéisme spinoziste. Le monisme panthéiste, l'identification de Dieu au monde, ne signifie pas seulement la dépersonnalisation du Créateur comme également la suppression de tout un complexe de foi anthropomorphe, mais fut aussi un acte de laïcisation de la vie, en tout premier lieu dans le sens de l'humanisation de celle-ci.

Même si le millénarisme se retrouve jusqu'aujourd'hui dans l'élément paradisiaque, il a acquis néanmoins un aspect sociologique ou esthétique. Que l'on pense ici à "l'autre état" de Robert Musil. Le mysticisme également, du moins comme on le comprenait au moyen-âge et jusqu'au 18^è siècle, est influencé actuellement par une laïcisation généralisée, dans la mesure où il est déterminé non seulement par les religions les plus variées, mais aussi par les philosophies les plus différentes.

Comme justification des conclusions que l'on pourrait en tirer, je crois devoir citer, ici, Werner Hofmann qui a concrétisé cet état de choses avec le plus de concision dans son livre "Das irdische Paradies - Le paradis terrestre" (Münich, 1960 et 1974). Hofmann aborde en ordre principal l'évolution des beaux-arts, mais il clarifie aussi la situation générale dans le domaine de l'histoire des idées.

"Les temps sont révolus où l'homme était en relation directe avec le Ciel. Le 19^è siècle retire à la foi la dimension de l'au-delà et place le paradis et l'enfer ici-bas. L'homme se croit en mesure de réaliser la promesse paradisiaque de bonheur et de contentement ici et maintenant. Il veut conquérir sur terre ce que la religion lui fait entrevoir quant à sa vie après la mort. Si le 19^è siècle espère toujours à nouveau un accomplissement terrestre et décrit l'avènement du Royaume de Dieu avec un enthousiasme passionné, il n'accomplit en cela qu'un acte pseudo-religieux - dans le sens d'une religion facile adaptée à un besoin collectif de bonheur-. Le 19^è siècle veut donner à l'existence humaine, privée de la présence divine, une plénitude immanente, une mission, un sens et une justification, dans le paradis terrestre actuel. L'homme pour lequel l'au-delà se dépeuple, ne veut pas avoir vécu en vain ici-bas. L'espoir du paradis terrestre est lié à la peur de l'absurdité de l'existence".

Dans cette promesse paradisiaque de bonheur et de contentement que l'on trouve ici, l'influence de la Révolution Française est à présent perceptible de façon concrète. Nous ne devons cependant pas perdre de vue que la Déclaration d'Indépendance américaine du 4 juillet 1776 était déjà déterminante à l'égard de cette promesse paradisiaque par sa première phrase célèbre à savoir son affirmation "que tous les hommes ont été créés égaux, qu'aux yeux de leur Créateur ils possèdent certains droits inaliénables, dont la vie, la liberté et l'aspiration au bonheur - the pursuit of happiness- ou plutôt à la béatitude, pour l'exprimer d'une façon plus authentiquement contemporaine. A ce propos, je vous renvoie à un essai de Dolf Sternberger "Wandlungen des Glücksanspruchs in der Neuzeit - Changements dans les revendications en matière de bonheur aux temps modernes" (Périodique "Merkur", N°260, 1969).

C'est Heinrich Heine qui a le mieux exprimé cette exigence de bonheur et cette aspiration à la béatitude paradisiaque, terrestre, dans les vers suivants qui figurent dans le premier chapitre de "Deutschland, ein Wintermärchen - L'Allemagne, un conte d'hiver" (1844), et ce, avec une ironie qui lui est personnelle: "O amis, je vais vous composer un nouveau poème, un meilleur poème: nous allons fonder déjà ici sur terre le royaume des cieux. Il y a ici-bas assez de pain pour tous les enfants des hommes, ainsi que des roses et des myrtes, de la beauté et du goût et pas moins de mange-tout."

Si l'accent est mis en général sur la dimension de ce côté-ci de l'élément paradisiaque, il faut aussi envisager comment on s'imagina le paradis et quelles sont les différentes espèces de paradis. Quelle est la véritable typologie de l'élément paradisiaque?

Jean Daniélou, que j'ai déjà cité, distingue, en tant que catholique, trois grandes catégories à côté du paradis de l'enfance, à savoir le paradis esthétique, le paradis éthique et le paradis mystique. Ce dernier constitue indubitablement pour le croyant une avance présente, terrestre, sur la béatitude céleste; il constitue toutefois la plupart du temps une soif de l'harmonie primitive, du paradis terrestre dans le sens religieux restauré, tel qu'il apparaît dans les œuvres de Charles Péguy. Il est certain que cette classification de Jean Daniélou est très simplifiée et qu'il serait indispensable d'introduire à ce niveau des différenciations supplémentaires, notamment dans le domaine du paradis terrestre sécularisé. Ernst Bloch nous propose dans son "Principe espérance" une classification des états de bonheur terrestres: les rêves de jour, le Carpe Diem, le dimanche éternel, les idéaux de l'instant comblé (songeons à l'ouvrage "Les instants privilégiés" de Gilbert Maire, Paris, 1962) et encore le souvenir en tant que paradis du désir et simultanément en tant qu'anticipation d'un bonheur à venir, dont l'homme n'est pas encore conscient. Il se profile également chez Ernst Bloch un messianisme sécularisé en tant que fondement d'une transformation politique mais surtout spirituelle. Mais la typologie de l'élément paradisiaque est encore loin d'être épuisée. Songeons au paradis de l'être, au paradis ontologique, qui est celui offert à l'homme délivré de l'aliénation, bien que cette délivrance ne doive pas être comprise uniquement dans le sens politique mais aussi comme perception finie de l'existence et comme réalisation de l'idée d'humanité. D'autres phénomènes y sont

la plupart du temps liés: le détachement vis-à-vis de la société de consommation, la réunion de l'homme à la nature, la connaissance limitée du problème écologique, la réforme de la vie, c'est à-dire la volonté d'organiser la vie de façon très judicieuse et de la faire concorder tant philosophiquement que physiquement avec les grandes lois qui régissent la nature. Ajoutons et soulignons encore que le mythe du paradis éveille dans la plupart des cas le désir d'un nouveau commencement, en tant que symptôme secondaire. Ce désir d'un nouveau commencement, couplé à l'affirmation de la vie, joue un rôle important dans la littérature depuis Nietzsche.

Une analyse scientifique de l'élément paradisiaque serait incomplète, si nous ne tenions pas compte des Topoi ou lieux communs, c'est-à-dire des schémas traditionnels de pensée et d'expression de la littérature. Ernst Robert Curtius a reconnu la valeur des Topoi pour l'examen de la tradition au sein de la littérature européenne en tant que phénomène global et il a jeté dans son ouvrage "Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter - Littérature européenne et Moyen-Âge latin" les bases d'une topique en tant que discipline d'appoint pour les lettres. Northrop Frye signala la richesse des topoi lorsqu'ils sont sollicités en tant que principe de structure. Pour nous, entrent en considération: les topoi de la beauté naturelle, des lieux et des temps idéaux et par conséquent le topos du paradis terrestre en étroite relation avec le paysage idéal, où l'homme se sent en sécurité et profite de la vie. Partant, dans les œuvres littéraires qui sont axées sur le thème de l'élément paradisiaque, le topos du pays paisible, salvateur, est la plupart du temps opposé à la ville agitée, inhumaine. Également ici, il faut établir une distinction nette entre l'élément paradisiaque et utopique. L'utopie se déroule tout de même consciemment en ville tandis que les poèmes paradisiaques se déroulent au beau milieu d'une nature inviolée, ou du moins souhaitée telle, bien à l'écart des villes, de la politique et de l'histoire du monde. Il n'est dès lors pas étonnant qu'en ce qui concerne la mise en valeur de l'élément paradisiaque, la poésie lyrique arrive en première position lorsqu'il s'agit de caractériser et de célébrer phénoménologiquement la réunion de l'homme à la nature et à l'univers. C'est ainsi que Charles Baudelaire dit dans "L'art romantique": "Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu", et Goethe avait, de son côté, exprimé ce qui suit dans "Westöstlichen Diwan - Divan oriental-occidental": "Sachez seulement que les paroles du poète planent toujours en allant frapper doucement à la porte du paradis, en s'enquérant de la vie éternelle." Cependant, pour Paul Valéry, "la poésie devrait être le Paradis du langage" (Extrait de la préface à "Geistlichen Liedern" du saint Johannes vom Kreuz).

Parmi les formes littéraires où l'on rencontre l'élément paradisiaque, il faut également mentionner la nouvelle; pour l'illustrer, citons quelques exemples de la littérature allemande: l'œuvre de Goethe baptisée "Novelle - Nouvelle", "Das Erdbeben in Chili - Le tremblement de terre du Chili" de Heinrich von Kleist, "Der spanische Rosenstock" de Werner Bergengruen, "Gäste im Paradies" de Stefan Andres, "Die Keuschheitslegende" de Rudolf Binding, "Besuch auf Godenholm" de Ernst Jünger et, bien sûr, aussi "Piktors Verwandlungen - Les métamorphoses de Pictor" de Hermann Hesse, un récit que l'on peut davantage qualifier de conte.

De nombreux romans ont l'élément paradisiaque pour thème principal. Dans les littératures de langue française: presque toutes les œuvres de Henri Bosco, "La création du monde" de André de Richaud; en Belgique: "Au cœur frais de la forêt", "Adam et Eve", "L'île vierge", de Camille Lemonnier; en Suisse: "Adam et Eve" de Ramuz. Dans la littérature allemande: "Die Insel der grossen Mutter - L'île de la grande mère" de Gerhart Hauptmann; du même poète, "Der Ketzer von Soana - L'hérétique de Soana", roman qui peut être comparé à "La faute de l'abbé Mouret" de Zola; "Ararat" de Arnold Ulitz et toujours de Hermann Hesse, "Demian - Histoire d'une jeunesse" et "Narziss und Goldmund - Narcisse et Goldmund". Je m'en tiens ici aux œuvres les plus importantes.

Dans le domaine de la poésie dramatique: "Die ersten Mönchen" de Otto Borngräber, "Adam" de Siegfried Lipiner, "Adam" de Arno Nadel, "Adam and Eve" de Peter Hacks. En France, "L'arbre" de Jean Dutourd ainsi que les pièces de théâtre de Jean Anouilh, Jacques Audibert et Eugène Ionesco, à l'œuvre de qui Saint Tobi a consacré une analyse détaillée sous le titre de "Eugène Ionesco ou la recherche du paradis perdu" (Paris, 1973).

Il faudrait aussi mentionner les essais et les études, dont beaucoup, comme nous l'avons vu, se réfèrent à la science de l'art mais traitent également des lettres et des mouvements littéraires de chacune des époques considérées. Mentionnons ici parmi les essais le traité de Kleist toujours cité "Ueber das Marionettentheater", avec sa célèbre dernière phrase: "Devrions-nous par conséquent à nouveau nous rassasier à l'arbre de la Connaissance pour en revenir à la condition d'innocence? En tout cas, voilà le dernier chapitre de l'histoire du monde."

La méthode, qui est appliquée lors de l'analyse des différentes œuvres sur le thème de l'élément paradisiaque, est extrêmement importante. Devons-nous cependant nous contenter de la seule analyse historique, diachronique? Celle-ci présente indubitablement des avantages dans la mesure où elle montre comment le thème fut compris et traité à différentes époques de l'histoire littéraire; par exemple en Allemagne à l'époque du style 1900, où les poésies de Richard Dehmel

et de César Flaischlen glorifient la nature "originelle" et où homme et femme se rencontrent comme Adam et Eve dans la création du paradis. Et en ce qui concerne ultérieurement l'expressivisme, cette analyse peut montrer combien cet idéal d'un nouvel homme et d'une nouvelle société faisait partie des fondements de cette époque. Et enfin, pour revenir sur Anouilh, Audiberti et Ionesco, il aurait été intéressant de constater comment l'élément paradisiaque s'est développé et a été compris et façonné par ces poètes.

Parallèlement à cette indispensable méthode diachronique, je proposerais également en dernier recours comme hypothèse de travail l'examen synchronique des divers éléments de structure du mythe paradisiaque. Cela suppose dès lors que les structures suivantes soient prises en considération:

- 1) Le paysage paradisiaque, qui apparaît le plus souvent dans les poésies sous la forme d'un jardin, d'une île, par conséquent sous la forme d'un espace clos;
- 2) La situation actuelle de l'homme ou la promesse d'Adam, à caractériser également comme bonheur du présent ou éloge de la création. On pense ici à Claudel, à Supervielle, à Saint-John Perse. En Allemagne, à Werner Bergengruen et à Elisabeth Langgässer, qui considèrent encore le monde comme "sain";
- 3) Adam en tant que créateur qui nomme les choses, les animaux et les plantes, qui découvre toujours de nouvelles choses et qui imagine. Dans cette optique, nous avons alors affaire au paradis esthétique, au paradis des arts;
- 4) La femme et le paradis. Songeons à "La chanson d'Eve", de Charles Van Lerberghe;
- 5) Adam et Eve: le paradis de l'amour, qui occupe une place si importante dans les poésies d'Eluard et les œuvres des surréalistes en général;
- 6) La nostalgie de la situation originelle, par exemple dans le paradis de l'enfance;
- 7) L'aspiration à un nouveau commencement, chez Lemonnier, Arnold Ulitz et beaucoup d'autres;
- 8) Le problème de la Connaissance: dans les poésies de Pierre-Jean Jouve et de Pierre Emmanuel;
- 9) La question du Temps et la soif d'éternité.

Il existe bien sûr encore d'autres possibilités, mais nous voulons en rester là. Cette énumération est purement destinée à orienter l'analyse.

On doit aussi faire entrer en ligne de compte le fait que l'élément paradisiaque soit bien compris. Il ne peut en aucun cas évoquer une tendance à l'irrationalisme mais bien un effort vers un humanisme toujours plus approfondi et mieux réalisé.

Puisque l'anti-utopie condamne notre environnement industrialisé, trop subjugué par la technique et devenu hostile, le paradis esthétique, éthique ou spirituel peut en dernier recours être un signe d'espoir pour nous.

Lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous sommes meilleures que les hommes.

Que les femmes écrivent de la SF beaucoup mieux que les hommes, ce n'est pas totalement vrai. Mais parmi les mille et une choses qui m'intéressent en ce monde, il y en a deux qui non seulement m'intéressent, mais qui m'attirent, me passionnent: d'une part, la SF; de l'autre, la condition de la femme. Vous comprenez à présent pourquoi je n'ai pas pu m'empêcher de dire, d'affirmer presque, comme s'il s'agissait d'un dogme que, lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous le faisons beaucoup mieux que les hommes. Ce sont mes intérêts et mes passions qui parlent. Ma raison, mes modestes connaissances, mes lectures, m'apprennent que des femmes ont écrit des romans et des nouvelles de SF superbes, que des hommes ont écrit des romans et des nouvelles de SF non moins superbes, et que tant des femmes que des hommes n'ont fait que rédiger péniblement, artificiellement, des choses relevant de la SF et vraiment effreuses, d'un niveau esthétique très pauvre.

Mais. Oui, il y a toujours un "mais". Si nous cherchons soigneusement, nous trouverons le "mais" partout. Et quelle chance! Je crois que si nous n'avions pas de "mais", nous n'aurions pas non plus de littérature -une étude sur la valeur culturelle de la conjonction marquant l'opposition nous fait défaut-. Mais l'on pourrait signaler quelques détails relatifs à la SF féminine, si je peux la qualifier ainsi et le distinguer au sein du courant général de la SF, et les détails en question méritent d'être examinés de tout près.

Nous savons aujourd'hui, et si nous ne le savons pas c'est parce que nous nous refusons à l'accepter, que les femmes ne sont pas éloignées des hommes et isolées au sein d'un univers masculin à la suite de conditions naturelles ou en vertu d'une mythique "nature féminine", mais à la suite de situations, de conditionnements culturels.

Ces conditionnements dont, rassurez-vous, je ne ferai ici ni l'histoire ni l'analyse, soulignent, avec force de loi naturelle, que le dehors appartient aux hommes et le dedans aux femmes; que la femme représente la passivité, donc la faiblesse, et l'homme l'activité, donc la force; que les femmes sont douces et les hommes forts et durs; que les femmes, émotives, expriment, extériorisent, fût-ce bruyamment, leurs émotions et que les hommes, rationnels, les dissimulent derrière un masque inaltérable.

Bref, les hommes jouent le rôle du rocher de Gibraltar, et les femmes sont confinées à celui d'un être amiboïde.

En outre, tout cela peut se résumer à un seul mot: limites. Les limites que l'on nous a imposées -avec notre complicité, car il est beaucoup plus facile de se soumettre et de laisser les autres s'occuper de notre bien-être que prendre les rênes de notre vie et en faire ou essayer d'en faire ce qu'on veut-, ces limites donc ont revêtu des aspects différents, selon l'époque et le lieu, mais elles sont toujours là et le ghetto féminin subsiste, encore une fois avec notre complicité.

Mais si les limites emprisonnent, elles éveillent également l'envie, le besoin de leur échapper. Et je crois que les femmes ont su trouver, toujours et partout, les ressources nécessaires pour franchir les limites.

Eve a mordu à belles dents dans le fruit de l'arbre de la Connaissance: le pauvre Adam n'en voulait rien savoir. Peut-être le serpent avait-il raison et sommes-nous semblables aux dieux dans la mesure où nous pouvons distinguer le bien du mal et, dans cette mesure, le péché originel résiderait dans la faiblesse de plaider coupable et non pas dans l'acquisition de la connaissance. Nous n'habitons plus le jardin de l'Eden et on nous a mis dans le crâne que la faute en incombe à Eve, mais lorsque c'est un homme qui dérobe le feu céleste, on lui voue un culte et il devient Prométhée, c'est-à-dire un héros digne d'admiration.

Les femmes ont entrepris un travail de sape, parfois en cachette, parfois ouvertement; tantôt en manœuvrant en coulisses, tantôt en oeuvrant comme des femmes puissantes et fortes, que le monde regarde comme des exceptions et dont l'Histoire se moque souvent; elles ont quelquefois emprunté la voie de la folie, quelquefois celles de la littérature, des arts, de la religion ou de l'abnégation, car toutes les autres étaient obstruées pour elles.

Si le rôle passif, borné, immobile, immanent, des femmes est difficile à jouer, celui des hommes ne l'est pas moins. Jouer pendant toute sa vie le rôle d'un rocher alors qu'on n'est qu'un être humain, à la fois dur et tendre, bon et méchant, grand et petit, intelligent et bête, fier et humble, ambitieux et modeste, courageux et lâche, ce doit être très pénible, et les hommes ne sont pas moins amputés que les femmes.

Fidèles à leur rôle, les hommes ont organisé le monde et y ont occupé des fonctions de roi; ils ont construit des villes, ont mis sur pied des armées, ont imaginé les cosmogonies, ont fait la guerre, ont composé les symphonies, ont découvert des mondes insoupçonnés, ont érigé la tour de Babel et l'Empire State Building, et ils ont jeté les fondations de systèmes philosophiques, mathématiques, scientifiques, ... Et, un jour, ils sont partis pour un univers infini.

Et les femmes? Elles ont accouché des enfants, ont fait la cuisine, ont labouré la terre à côté

té de leurs compagnons, ont élevé leurs fils et leurs filles selon des règles tout à fait différentes, ont assumé le rôle de secrétaire, de vendeuse ou de servante; elles ont passé leur vie dans le gynécée ou le harem ou le bordel, ou le slum, dans la maisonnette de banlieue ou dans le biconville, à travailler la journée entière ou la double journée, à se bichonner et se coiffer s'il y avait de l'argent, à être agréables, à feindre d'accepter les lois des hommes et à se moquer des lois des hommes. Mais elles ont acquis la conviction que l'univers infini leur appartenait aussi bien qu'aux hommes. Et elles ont fini par se mettre à sa recherche. Tardivement, comme d'habitude.

La SF a été fort longtemps une littérature faite par les hommes et pour les hommes: le maître du monde s'adressait à ses semblables et il leur vantait les aventures, la liberté, la fierté, le courage, la technique, la force, la soif de conquête et de pouvoir -c'est-à-dire la guerre-, et les garçons et les hommes aimaient tout cela, car c'était terrain connu, familier. Et si des femmes intervenaient dans ces récits, elles étaient blondes ou brunes ou rousses, jeunes, belles, vulnérables, accessoires, et elles ne faisaient que hurler de terreur ou demander des explications sur le fonctionnement du vaisseau interstellaire ou sur l'histoire du monde funfun de la galaxie Zinzin.

J'ai dit "tardivement", oui, car la SF a changé de cap, et d'exceptionnelle mais encore larvaire, sous-littérature qu'elle était, elle est devenue quotidienne, adulte, une littérature à part entière, à laquelle les femmes ont pu accéder. J'ai dit "comme d'habitude", oui, car cela vaut pour toutes les activités humaines. Conduire une voiture? Étudier la médecine? Écrire de la SF? Si la mécanique, la médecine, la littérature sont exceptionnelles, neuves, si elles participent de la magie et du danger, elles constituent une chasse gardée. Ce n'est que lorsqu'elles deviennent banales, lorsque les voitures fourmillent dans les rues, lorsque l'art et la technique pour soigner les malades sont à portée de tous, lorsque le livre est devenu un objet commun, que les femmes obtiennent leur permis de chasse. Et lorsqu'elles sont entrées dans le clos de la SF, elles ont dit: "J'ai trouvé mon pays natal" ou "Le sol est devenu ferme sous mes pieds".

Pour les hommes, même lorsque le terme n'était pas dans une impasse, la SF a toujours été plus qu'une école, plus qu'un genre, plus qu'une tendance littéraire, à savoir une attitude créative -comme le surréalisme ou le romantisme, ou n'importe quelle autre façon de regarder le monde-. Pour les femmes, elle a été un outil pour saper les murs, pour renverser les barrières.

"Mon pays natal", "Le sol est devenu ferme", pourquoi ont-elles dit cela? Pourquoi cette nostalgie d'un paradis perdu, retrouvé dans la SF? Parce que les femmes n'ont pas leur place dans un univers d'hommes, le dedans n'étant pas une place mais une obligation, et elles ont par conséquent toujours cherché le pays natal: la SF constituerait donc un de leurs pays natals, qu'elles assimileraient non à un trou où elles pourraient se terrer, chercher refuge et tout ignorer, mais où elles pourraient au contraire rechercher une réalité plus saine que celle qui les entoure en les emprisonnant, qu'elles connaissent et qu'elles sont obligées de vivre, de supporter, de souffrir.

En outre, enfermées dans le royaume du dedans, elles découvrent qu'en écrivant de la SF, elles peuvent enfin DONNER. On écrit pour DONNER -ou on devrait écrire pour DONNER-, pas pour MONTRER; et les hommes, dans le domaine du dehors, ont l'habitude de MONTRER parce qu'au dehors ils ont toujours eu besoin d'une façade, tandis que les femmes peuvent s'en passer sans effort. Hennessee parle d'une "pudeur masculine" qui l'a empêchée de s'identifier à ses personnages et, simultanément, elle avoue qu'elle "DONNE certains événements de sa vie" dans ses romans.

Nous appartenons au monde du dedans, les femmes appartiennent à ce monde renfermé, non pas à cause de leur "nature féminine", mais parce qu'on leur a imposé ce royaume fortifié: la logique, masculine, ne leur permettrait jamais de s'en échapper. Et elles s'en échappent non pas au terme d'une évasion, je le répète, mais d'un abordage d'un monde étranger et hostile, elles s'en échappent en utilisant la SF. Selon Donoghue, Le Guin écrit par exemple des histoires illogiques et elle peut écrire -elle le découvre lorsqu'elle est encore une petite fille- "des histoires parfaitement arbitraires sans plus de mise en garde et d'explication que les seules nécessités de l'évidence".

La libération ne réside bien évidemment pas dans le monde connu -peut-être y arrivera-t-on dans le monde connu d'ici quelques années ou quelques siècles- mais dans le monde inconnu. Et l'inconnu, c'est la SF, où il n'y a pas de limites.

Et si les femmes supportent effectivement un très lourd fardeau, à savoir qu'on les a stéréotypées comme étant "passives", il faut songer que cet objet passif qu'elles ont fini par devenir est particulièrement apte à fonctionner comme témoin. Certes, on parle de "témoin" et on pense aussitôt à la narration réaliste.

Et ici je fais une digression, si vous le permettez. Je crois que je ne connais pas de littérature plus réaliste que la SF. Mais, à vrai dire, j'avoue que je n'ai jamais compris cette division entre littérature réaliste et littérature fantastique. Il me semble, dans un certain sens, que toute la littérature, et plus spécifiquement, toute narration, est fantastique. Or je sais

bien que toute la narration est réaliste: "tout est possible", a dit Henneberg; "tous les univers concevables existent", ■ dit Brown; "je ne peux pas travailler avec des gens qui dans une table ne voient qu'une table et dans un fromage ne voient qu'un fromage" a dit Bergman; "on agit selon des perceptions de la réalité et non pas selon la réalité", a dit Fishman. Oui, le fromage est la réalité, mais Traifamadore est aussi la réalité, et Whileaway est la réalité, et le "Land of the Great Horses" et l'Instrumentalité et Cougar Canyon. En fait, je crois que nos perceptions ne nous dévoilent pas -au contraire, elles nous cachent- une réalité impossible à supporter, et je crois que la parole, donc la littérature, le texte, est un des moyens dont nous nous servons pour y accéder sans déchirements de la conscience.

Et pour revenir aux femmes en tant que témoins, je pense qu'elles ont rempli leur rôle en étalant les sujets les plus cruels et les plus atroces, les plus dangereux, même les tabous, les angoisses, les épouvantes et les peurs de l'Humanité. Les hommes avaient déjà fait de même, bien sûr, et je ne parle pas seulement du sexe: Dieu, la mort, l'absurde, le néant, le vide; nous trouvons tout cela dans les oeuvres des auteurs masculins. On aurait tendance à croire que les femmes, nouvelles venues sur le terrain de chasse si bien gardé jusqu'hier, vont agir comme leurs ancêtres lorsqu'elles faisaient leurs premières armes dans la littérature, la peinture ou n'importe quelle discipline, et qu'elles vont être craintives et conservatrices. Or, dans la narration de SF, elles ont agi autrement, peut-être parce que Joanna Russ n'habite pas le même monde que Madame de La Fayette, ni Sonya Dorman celui de Marguerite de Valois; peut-être que, baïllonnées pendant si longtemps, lorsqu'elles ont trouvé leur voix, elles ont éprouvé le besoin non de parler mais de crier à tue-tête.

Et puis cette question de la douceur des femmes: nous savons qu'il ne s'agit là que d'une légende. L'humour, beaucoup plus clairvoyant que la solennité ou même la psychanalyse, a maintes fois dépeint des femmes tyranniques et criardes, comiques précisément dans la mesure où elles contredisent le mythe féminin. Il n'y a rien qui soit pur, ni dans la société ni dans la nature. La douceur n'est pas le monopole des femmes, ni la rudesse celui des hommes. Si l'agressivité féminine est mal vue hors des limites conventionnelles qui enserrant le dedans, elle peut bien s'exprimer dans le domaine de la SF, et nous y trouverons, écrite par les femmes, une véritable métaphysique de la peur, de la douleur, de l'injustice, de la vengeance.

Les femmes, auteurs de SF, savourent sans difficulté l'expression de la cruauté, de la peur et de l'espoir, car elles ont été conditionnées à ne pas endiguer leurs émotions. Certes, cela ressemble moins à une limite qu'à une porte grande-ouverte. Mais n'oublions pas que les femmes habitent un monde masculin, où la maîtrise de l'émotivité est généralement synonyme d'équilibre et de pouvoir, potentiel ou réel. Or, "on n'écrit pas avec la passion mais avec le souvenir de la passion". Eh bien, les femmes en gardent plus que les hommes et la SF est le dépositaire idéal.

Si la société, la culture, l'histoire, ont imposé aux femmes le dedans, si elles ont décrété, pour des raisons, à l'origine économiques et ensuite morales, que les femmes sont passives, douces, émotionnellement instables, elles, les femmes, ont découvert dans la SF un champ précieux, où tous ces désavantages deviennent avantages, et, lorsqu'elles ont du talent et qu'elles abordent le genre, elles sont mieux équipées que les hommes pour y déployer leur verve.

Elles ont des limites à franchir, elles marquent un genre littéraire, qui en ■ besoin, du côté actif, dur, agressif, de leur personnalité; elles sont les témoins insatisfaits d'une réalité qui reste encore étrangère aux désirs et aux nécessités féminins; elles trouvent dans la SF une issue faite à la mesure de leurs émotions et des souvenirs de leurs émotions.

Je ne saurais dire si, nanties de tous ces avantages, elles ont pu prendre le dessus ou sont en train de le prendre, car on ne peut à la fois être juge et partie. Mais je crois que, dans le panorama négatif de la condition féminine dictée par un monde masculin, les femmes ont trouvé quelques modalités favorables qui font d'elles des auteurs idéals de SF.

Je crois aussi, je veux le croire, qu'un jour nous n'aurons plus de raison de parler de la condition féminine, qu'il n'y aura plus de condition féminine et que nous parlerons seulement de conditions humaines. Alors, une conférence comme celle-ci n'aura plus de sens ni de raison d'être.

Il est vraiment symptomatique qu'aucune conversation sérieuse à propos des perspectives de la révolution scientifique et technique et qu'aucune conférence de presse de cosmonautes ne peut se tenir sans que l'on aborde le genre de la SF.

Le célèbre cosmonaute G. M. Gretchko a notamment fait remarquer: "C'est le côté fantastique de l'espace qui nous a attirés, mes collègues et moi. Il est possible que si la littérature de SF n'avait pas existé, nous serions restés de simples ingénieurs. Et nous ne nous serions pas consacrés à l'élaboration de techniques cosmiques. Et cette équipe, si enthousiaste, n'aurait jamais vu le jour."

Tout en s'abreuvant à la source des idées scientifiques, la SF ne cesse pas d'être un art. Alors que la science se diversifie irrésistiblement et engendre sans cesse de nouvelles spécialisations toujours plus poussées, la littérature de SF, elle, aspire à donner une vision d'ensemble du monde, tout en se fondant naturellement, organiquement et imperceptiblement, dans la réalité quotidienne.

C'est la littérature de SF qui a créé les termes bien connus de "vaisseau spatial, cosmonaute, astronaute, scaphandrier cosmique et appesanteur". Après le vol de Youri Gagarine, ils ont été adoptés non seulement dans le langage scientifique mais encore dans la langue de tous les jours.

Les écrivains de SF ont prédit le satellite de communication, l'holographie, le laser, la génétique, l'existence de "frimones" -particules élémentaires de la masse non visible à l'œil nu- ainsi que les diamants de Yakoutie. Lorsque je fais allusion aux écrivains de SF, je pense en particulier à Kertmill et Chainlain, qui ont annoncé la bombe atomique dans l'ouvrage "Rendez-vous l'amour", publié en Union Soviétique dans les années soixante. Quant à Michail Emtsev et moi-même, nous avons été les premiers à parler de la bombe à neutrons. La SF est devenue irremplaçable par le seul fait qu'elle prépare l'opinion publique aux miracles de la science et de la technique. C'est grâce aux efforts de générations d'écrivains de SF que l'humanité a accepté le premier satellite artificiel, le premier vol orbital et l'envoi d'hommes sur la Lune, comme s'il s'était agi d'événements auxquels elle s'attendait depuis longtemps. En anticipant sur l'avenir, la SF nous prépare au "choc du futur".

La palme revient au célèbre futurologue Robert Young, qui attache beaucoup plus d'importance à l'imagination créatrice qu'à une conception logique ou même à une recherche critique des données. Dans son ouvrage "Le rôle de l'imagination dans la quête du futur", il déclare: "Elle est le reflet d'une époque et, très souvent, elle aide l'esprit à surmonter les contradictions qui caractérisaient le passé et semblaient insolubles".

Dans l'idéal, la SF incarne sous une forme artistique une méthode dialectique de conception du monde. Il s'agit là en fait d'une littérature à part entière, humanitaire par son esprit et originale par sa conception, qui nous fait découvrir des aspects jusqu'alors inconnus de l'existence. De là, sa popularité sans précédent. Des clubs d'amateurs de SF se sont constitués dans tous les pays d'Europe, les pays socialistes y compris. Et ces clubs rassemblent des millions de membres. Bien que leurs tirages soient extrêmement importants, les chefs-d'œuvre mondiaux de SF sont littéralement noyés dans un océan de "pseudo-SF". C'est-à-dire une SF de seconde zone, qui exploite habilement les découvertes d'autrui et qui utilise des procédés qui n'ont rien à voir avec l'authentique art littéraire.

Cette littérature de boulevard fait la part trop belle aux spectres, aux monstres, aux catastrophes, aux meurtres et à la pornographie. Ce courant trouble, "lapur", selon la définition très juste des écrivains progressistes, a pour but d'abrutir le lecteur et de le faire douter de ses forces, de ses aptitudes à prévoir et à transformer l'avenir.

Dans ces œuvres, et ce avec un savoir-con vaincre plus ou moins grand, on peut déceler l'idée selon laquelle l'avenir ne dépend absolument pas de la volonté humaine: il est inéluctable comme le destin et il conduit l'homme à une fin tragique. Cette idée a un lien génétique certain avec la militarisation. Cette idée est facile à expliquer: si la science d'aujourd'hui consacre la meilleur de ses forces à créer de nouveaux types d'armements, comme la bombe à neutrons et les missiles stratégiques, il est dès lors fort peu probable que l'avenir apporte un changement quelconque à cette situation. Ce sentiment de catastrophe imminente marque quantité de romans, de récits et de nouvelles où la Terre devient la proie d'un conflit atomique. Ceci apparaît très nettement au cinéma où le cauchemar nucléaire côtoie la bucolique cosmique et le récit pseudo-fantastique.

Battent tous les records de recettes, le film "Star Wars - La guerre des étoiles", production de la "Twentieth Century Fox", a littéralement envahi les écrans américains et européens. Et une chose incroyable s'est produite: des files énormes se sont formées devant les cinémas et les billets se sont rachetés jusqu'à 50 US \$ et plus. Et les passions étaient à peine apaisées que Spielberg, devenu célèbre à la suite de son film "Jaws - Les dents de la mer", entreprenait dans les studios de la "Columbia" le tournage du film "Close encounter of the third kind - Rencontres

du Troisième Type", misant ainsi sur l'intérêt semi-mystique qu'éveillent les soucoupes volantes. Ce film, dont le coût de production a dépassé les dix-huit millions de dollars, promet des bénéfices de l'ordre d'un demi-milliard de dollars.

Comme l'a fait remarquer à juste titre le futuriste américain Ben Bova, rédacteur en chef de "Analog", "La SF est devenue la vache laitière de l'industrie des loisirs".

Certaines personnes ont vu "La guerre des étoiles" jusqu'à dix fois! En six mois, ce film a rapporté deux cent millions de dollars aux Etats-Unis et il promet d'en rapporter autant en provenance de l'étranger. Et il ne s'agit pas là d'un phénomène isolé. Pour voir le onzième épisode de la fameuse série américaine "Star Trek", les étudiants vont jusqu'à sécher les cours.

Selon le critique Howard Sinkott, "Star Trek" est devenu "un culte à l'échelle cosmique". Le feuilleton est retransmis dans l'ensemble du pays par plus de cent soixante chaînes de télévision.

A ce jour, on a déjà publié près de dix millions de livres consacrés à cette seule série et à l'histoire de sa création. On vend partout des insignes et des T-shirts à l'effigie du capitaine Kirk, héros principal de cette odyssée, ainsi que des pistolets à rayons comme ceux de l'équipage et des poupées représentant les différents personnages.

Pendant que l'on préparait le lancement de la navette spatiale américaine à action multiple, le président Ford a reçu plus de quatre cent mille lettres lui demandant de la baptiser "Enterprise" comme la fusée dans "Star Trek".

A ses débuts, la SF a marqué de l'intérêt pour l'exploration spatiale. Ultérieurement, les premiers vols cosmiques ont donné une nouvelle impulsion à la SF. Et sous l'influence de cette dernière, c'est à présent le public qui exerce son influence sur le programme spatial. Puisse-t-elle s'arrêter là. De toutes façons, la boucle est bouclée. La nouvelle navette spatiale a reçu le nom demandé.

Il n'est pas étonnant que, dans un tel mélange de fiction et de réalité, la SF soit devenue une "vache laitière".

En essayant de comprendre le pourquoi des caprices de cette fameuse "culture de masse", Sinkott fait remarquer: "Star Trek" n'est pas simplement l'histoire de techniques avancées et d'extraterrestres bizarres; c'est avant tout le récit d'hommes qui ont réussi à vaincre l'inconnu... Le capitaine Kirk est un personnage bien connu des spectateurs de télévision et de cinéma. Il est un héros courageux, idéaliste, qui ne se préoccupe que de son équipage et du succès des missions de "Enterprise". Il dispose d'un équipage extrêmement discipliné, dont la composition ethnique semble être une préfiguration de la société de l'avenir, où nationalisme et intolérance n'auront plus leur place".

Le pilote de l'"Enterprise", en particulier, est russe, et on vend des cartes postales en couleur le représentant dans des milliers de kiosques à journaux. Mais il est "tout simplement" russe, absolument pas soviétique, et encore moins communiste. Dans cet avenir où évolue l'équipage de l'"Enterprise", le communisme ne peut exister. Il s'agit d'un avenir exclusivement américain, d'une variante américaine du 23^e siècle, d'une simple copie sociale de l'Amérique d'aujourd'hui.

Et ce n'est pas le fait d'un hasard. Sous ces apparences à moitié imaginaires, se cache un but bien précis: imposer à des centaines et même à des millions de personnes un stéréotype du futur qui, en principe, ne diffère absolument pas du présent. "Contemplez notre avenir!" -s'exclame David Gerald dans son livre "Le monde de Star Trek". -"Et quel avenir!..."

Etant donné le succès commercial de "La guerre des étoiles", la télévision ouest-allemande a entrepris le 7 janvier 1978 -et ceci s'étendra sur une période de deux ans- une rétrospective de films de SF. Avec ces engins volants venus d'autres mondes, a pénétré dans les foyers une image du futur, dont l'industrie hollywoodienne s'est emparée une fois pour toutes. Le cinéma est le créateur d'illusions par excellence. Et cette "image du futur", que nous verrons sur nos écrans pendant des mois, pourrait devenir un véritable stéréotype.

Dans ces oeuvres de la littérature futuriste "impure", on voit souvent se profiler l'idée d'un "conditionnement" de la civilisation terrienne par une race d'extraterrestres supérieurs. C'est comme si les étapes de ce conditionnement s'étaient produites au moment de leur arrivée, dans un lointain passé. De ce point de vue, les allusions du Christ à une "seconde existence" ne seraient rien d'autre que la promesse d'une visite extraordinaire dans le futur.

Ces extraterrestres supérieurs ne se sont pas contentés de visiter notre Terre coupable: ils ont une fois pour toutes modifié le code génétique de nos ancêtres et ont ainsi imprimé la direction de leur développement.

Il en ressort qu'il n'y a eu ni progrès de la société, ni développement normal, mais que tout dépend de la volonté des "dieux qui existent réellement". Et ceux-ci, voyez-vous, ont modifié volontairement le cours de l'histoire. Ils ont programmé l'homme en lui conférant des défauts et des qualités. Alors que les forces productrices, les rapports de production, le développement de la science et de la culture sont l'oeuvre du Malin.

En bref, au cours des années septante du vingtième siècle, une nouvelle religion, une religion cosmique a vu le jour. Les formes dépassées de la conscience collective primitive ont fait

place à la foi en des dieux-astronautes, qui ont programmé le développement de l'humanité, son passé et son avenir.

Samuel Erskov, producteur à Hollywood, est très proche de la vérité lorsqu'il affirme que l'engouement pour cette SF "impure" est fondé principalement sur un "intérêt pour les phénomènes pseudo-religieux".

Il écrit encore: "A l'heure actuelle, de nombreux jeunes tendent à remplacer la religion formelle par cette religion cosmique. Cette recherche d'une religion fait toute la force des films de SF".

Utilisant le moyen de communication le plus moderne et le plus populaire, la SF "impure" trouve facilement le chemin de l'esprit et de l'âme de centaines de millions de personnes, qui aspirent à se détacher de toute réflexion sérieuse sur l'avenir et qui préfèrent oublier le combat qu'ils devraient mener pour leur lendemain. Voici le type de propagande qui est fait actuellement. Et contre ce genre de propagande, nous n'avons pas encore trouvé de parade. On pourrait comparer l'action de cette propagande à celle d'un virus qui, après avoir trompé la défense biologique, pénètre dans une cellule saine et y accomplit son programme nocif.

La SF soviétique ne connaît pas ces visions apocalyptiques de mondes en perdition. Elle ne célèbre ni le mysticisme ni le sadisme. Elle constate sans passion les vices et la perversité d'une âme criminelle. Les auteurs soviétiques de SF et ceux des autres pays socialistes envisagent la SF d'une tout autre façon. Leurs centres d'intérêts sont extrêmement nombreux. Ils traitent de la puissance de la raison humaine, des possibilités illimitées de la science, de l'avenir radieux d'une humanité qui serait délivrée des inégalités sociales et des guerres. La SF soviétique fait l'éloge de la société sans classes, de la créativité humaine et dénonce impitoyablement tout ce qui pourrait constituer une menace réelle pour l'avenir.

La littérature de SF est une arme inégalable dans la lutte pour la paix. La SF s'adresse à un éventail très large de lecteurs, et principalement aux hommes de sciences et aux étudiants. Auparavant, la SF a joué un rôle déterminant dans la limitation de l'escalade des armes thermonucléaires. Et il y a toutes les raisons d'espérer qu'elle prendra part à la lutte générale contre la menace que fait peser sur le monde la bombe à neutrons.

N.B.: Le texte de ce discours est tiré d'une série d'articles que l'auteur a publié dans la

"Litératournaja Gazi-jeta": -"Scit Perseja - Le bouclier de Persée", N°27, 1976.
- "Nejtronnaja liniya smerti - La ligne de mort des neutrons", N°51, 1977.
- "Bezumnstvo necistoj fantastiki - La folie de la SF impure", N°16, 1978.

L'expression "science-fiction" (littérature fantastique en russe) est, sur le plan logique, contradictoire dans ses termes. S'il s'agit de considérations scientifiques, elles ne sont pas fantastiques; si elles sont fantastiques, elles ne sont pas scientifiques. Ainsi, cette expression est conventionnelle. En envisageant la pratique de la littérature appelée fiction-scientifique, on constate qu'elle recèle deux phénomènes antagonistes: l'invention de n'importe quelle baliverne fabriquée avec les données de la science contemporaine, et également des tentatives, avec l'aide de l'imaginaire et de la science, de se représenter des phénomènes qu'actuellement nous ne pouvons pas encore observer, à savoir évoquer l'avenir de notre société ou d'éventuels autres mondes habités par des êtres raisonnables.

Selon mes observations, dans la SF c'est surtout le fantastique qui prévaut, c'est-à-dire des balivernes avec des prétentions scientifiques qui n'ont rien de commun avec la science. Par exemple, en corrélation avec les conceptions de la physique contemporaine, on fait souvent allusion, même dans les milieux scientifiques, à la marche à rebrousse-temps, à l'accélération du Temps et à son ralentissement. Du point de vue logique, ce ne sont que des sornettes. Mais elles sont à la mode et impliquent des vues progressistes. Ces sornettes peuvent plaire aux écrivains, et ils élaborent sur ce thème une oeuvre de SF dans le sens strict du terme. Ils décrivent, par exemple, comment s'envolent les cosmonautes vers un point de l'espace extraordinairement éloigné. Ils volent ainsi un an, dix ans, cent ans. Un événement se produit. Alors ils décident de "percer" ou d'"enrouler" l'espace, ou d'agir sur le Temps et, en quelques secondes, ils atteignent leur but. Pourquoi, se demande-t-on, leur a-t-il fallu perdre tout ce temps pour un vol de routine. Ils auraient pu utiliser leurs petits trucs sur l'espace et le Temps et arriver aussitôt à destination. Il est vrai qu'il n'y aurait pas eu matière à écrire...

Nous pouvons procéder par analogie avec la fiction sociale (la situation est pire encore). Ici, il n'y a même pas un soupçon de science. Ici sont ignorées totalement les lois qui régissent toutes les associations humaines (et celles qui leur ressemblent). C'est le lieu même de la fiction fantastique, mais plutôt parascientifique que scientifique.

Personnellement, je n'ai rien contre le fantastique quel qu'il soit. Je veux simplement attirer votre attention sur le fait que la littérature remplit d'une façon ou d'une autre un rôle idéologique. Elle inculque aux hommes telle ou telle vision du monde, de la société humaine - des perspectives de l'humanité. Aussi, au sein de cette littérature de fiction, a droit ~~une~~ cité également une littérature qui, tout en utilisant les moyens de l'imagination littéraire, tient compte des véritables lois régissant la nature, la société, la logique et la pensée. Je suis convaincu que cette littérature, en principe réaliste, n'empiète en rien sur ses possibilités esthétiques. On peut communiquer la vérité aux hommes à un niveau esthétique très élevé. On peut également raconter des bourdes de bas étage. Ce qui arrive d'ailleurs la plupart du temps.

J'ai poursuivi durant de nombreuses années un travail de professionnel dans le domaine de la langue.

Pour moi-même, j'ai étudié, également pendant de nombreuses années, des phénomènes sociaux, cherchant à y découvrir un principe normatif, stable, nécessaire...

A ce propos, je voudrais émettre quelques considérations qui, du point de vue littéraire, ne seront, me semble-t-il, pas superflues.

Les oeuvres littéraires relèvent de la langue: ce sont des phénomènes linguistiques. En principe, dans une langue, on peut dire tout ce qu'on veut. Cependant, tout ce dont vous voulez dire quelque chose est loin d'exister réellement. Les contenus linguistiques de certaines expressions sont incompatibles avec la réalité, et cela suite aux normes logiques de la langue elle-même. Par exemple, il est logiquement impossible d'être le père de soi-même ou d'être son propre fils. Logiquement, il est impossible de devenir plus âgé que ses parents - et aucune référence aux sciences physiques ne le permettra. On peut se conserver mieux que ses parents, vivre plus longtemps qu'eux, c'est banal. Mais non pas devenir plus âgé qu'eux. Car, selon la définition des concepts "créant" et "créé", le premier sera toujours plus âgé que le second s'ils existent dans le même temps. D'autre part, peuvent s'expliquer logiquement des phénomènes apparemment contradictoires comme la possibilité d'aimer et de ne pas aimer quelque chose en même temps, la possibilité de conséquences nuisibles et utiles d'un même phénomène. Qui plus est, s'il s'agit d'événements complexes et de systèmes complexes issus de leurs interactions, ces tendances et phénomènes incompatibles s'imposent inévitablement. La vie sociale en est un témoignage. Aussi, un procédé littéraire aussi puissant que le paradoxe peut être sans effet s'il exprime quelque chose de logiquement impossible et, par contre, avoir une très grande résonance s'il exprime une situation réelle comportant des tendances contradictoires.

Prenons, par exemple, un genre littéraire comme la satire (grotesque) et ses rapports avec la réalité. Une parabole (1) servira à illustrer mon propos. On a constaté que des wagons avec des containers de pétrole arrivent à une gare; là, on transvase le pétrole dans des citernes

(1) Elle me fut contée par Andreev.

d'un autre convoi et le transport du pétrole se poursuit avec ce nouveau convoi. De quoi s'agit-il? Je vous assure qu'aucune fiction, qu'elle soit parascientifique ou scientifique, ne peut rivaliser avec le produit le plus plat de la réalité soviétique. Il s'avère que le pétrole doit être transvasé pour réduire la moyenne du parcours des wagons.

Je pourrais énumérer des milliers de cas semblables: ils font partie de la vie quotidienne en Union Soviétique. Lorsque, dans mes livres, j'ai décrit quelques-uns de ces cas, en Occident, la réaction consista à les classer comme une satire grotesque. Mais les lecteurs soviétiques n'y ont décelé aucune satire. Les uns y ont vu une calomnie, les autres la vérité. La vie humaine, en effet, est plus riche, plus sophistiquée, plus effrayante, que n'importe quelle fiction. Il me semble que joue ici une loi à propos de laquelle je voudrais dire quelques mots. Une description de la vie réelle en Union Soviétique, par exemple, tout exacte et complète qu'elle soit, ne pourrait être crédible, à tel point qu'elle apparaîtrait inepte, implacable, morne, dégoûtante et ainsi de suite. Si l'écrivain désire que les lecteurs soient persuadés de la véracité de ses descriptions, instinctivement ou consciemment, il aspire à rendre la vérité non pas telle qu'elle est mais à la situer dans une perspective artistique. Mais toute esthétique trahit peu ou prou la vérité en embellissant la réalité. Ainsi, dans le cadre de l'art véritable et de par ses lois-mêmes, il est impossible de donner une vision avilie de la réalité.

Je n'ai mentionné que deux procédés littéraires: le paradoxe et la satire. J'espère que grâce à ces exemples vous pourrez avoir une idée exacte sur le genre de critiques auxquelles je soumetts les oeuvres littéraires en général. Plus loin et très brièvement, j'évoquerai un procédé littéraire que j'ai été le premier à utiliser dans la littérature, du moins de façon aussi systématique et consciente. D'ailleurs, si l'on me trouve des précurseurs (et, en l'occurrence, on essaie toujours de les dénicher), je ne serai pas du tout désappointé. Je dirai que c'est un argument en faveur de ma thèse (ou de celle d'un autre) sur la nécessité naturelle de ce style pour la littérature. A savoir l'introduction dans la littérature d'un style scientifique de la pensée représentative.

La différence qui existe entre le style scientifique de la pensée représentative et la science pourrait être illustrée par cet exemple, très simple -et vous comprendrez aisément ce que j'entends par ce terme. Pour décrire de façon précise et exhaustive la structure de la société soviétique, il faudrait faire appel à un grand nombre de spécialistes bien formés, il faudrait des mesures nombreuses, des données statistiques, des calculs complexes, etc... Cela dépasse les possibilités d'un homme. D'ailleurs, cela lui serait interdit. Que faire? Il y a enfin des procédés d'analyse de la vie sociale accessibles à un seul individu. Grâce à eux, sans données secrètes, sans grandeurs exactes, on peut en dresser un tableau plus ou moins fidèle. Il résulte de ces recherches, des points de repère suffisamment orientés pour qu'une catégorie de personnes intéressées puisse scruter le cours changeant et tumultueux de la vie. Ces méthodes nous permettent d'obtenir, par exemple, la stratification de la société communiste en couches supérieure et inférieure, ainsi que la tendance à accroître l'inégalité de leurs niveaux de vie, donc la tendance à l'inégalité sociale. Des chiffres exacts (de combien le niveau de la classe supérieure dépasse celui de la classe inférieure et à combien se monte l'accélération de leur divergence) ne peuvent s'établir que par les moyens de la science professionnelle. C'est assez compliqué à réaliser. Mais fixer les traits généraux de ces phénomènes est possible pour un seul individu sans le secours de la collectivité scientifique.

Mais ce n'est pas tout. Ici surgit le problème des moyens linguistiques à utiliser pour exprimer les résultats obtenus. Si l'on se borne à dire que le communisme n'abolit pas l'inégalité sociale mais ne fait qu'en changer la forme et tend, comparativement aux sociétés du passé, à accélérer ce mouvement (en nombre de grandeurs relatives et même absolues), cette affirmation n'impressionne pas grand monde. Sans quantité de tables, de graphiques, de citations, de noms à l'appui, ce sera peu démonstratif. Que faire pour compenser l'absence de ces accessoires scientifiques et rendre votre pensée convaincante? Uniquement la forme littéraire originale de votre langage, un genre spécial d'imaginaire, un type non standardisé de la littérature. Un modèle littéraire dont les spécialistes de la littérature pourraient dire: "cela n'a rien à voir avec la littérature". Qu'ils le disent seulement. S'agit-il d'eux ici? Puisqu'existe la tâche concrète d'exprimer les résultats de vos réflexions et de parvenir ne fût-ce qu'à ce que quelques-uns y croient, pourquoi se soucier de l'avis des critiques et des écrivains professionnels. D'autant plus que leur mine déconfite vous est connue d'avance, et d'ailleurs par ces mêmes méthodes d'exploration que je viens d'évoquer. La SF devient justement un des éléments indispensables de la forme littéraire propre à exprimer les résultats de ces explorations. Elle s'impose d'elle-même, malgré tout. Pourquoi donc? Mais parce que la forme littéraire n'existe pas dans la réalité, il faut la forger du commencement jusqu'à la fin.

Ici, j'émettrai un avis apparemment contradictoire à ce qui vient d'être dit. Certains critiques pensent que je me suis promené avec un carnet à la main pour écouter ce que disent les gens,

le noter et le combiner... C'est une aberration! Je vous assure qu'il ne pourrait rien en réa-
liser de positif. Car, tout autour de nous, c'est la grisaille et les gens ne disent en général
que des fadaises. Tout ce dont j'ai parlé dans mes livres fut inventé par moi. J'ai tout inven-
té même lorsqu'il y avait des faits analogues à la portée de la main. Je me servais de ces analo-
gies uniquement comme d'un point d'appui psychologique et, en ce qui concerne la linguistique,
j'ai même réinventé des faits de langue passés. Cette déclaration n'a rien de paradoxal: réelle-
ment j'ai décrit ce qui est mais dans une forme inventée de toute pièce, fantastique, qui s'est
avérée être le moyen le plus adéquat pour exprimer la vérité. Selon notre dicton populaire: "si
tu n'inventes pas, tu ne seras pas cru".

Enfin, revenons à la littérature-fiction. C'est, en général, un ramassis de bourdes. Mais
toute bourde n'est pas littérature-fiction! Par exemple, lorsque la propagande soviétique affir-
me qu'en U. R. S. S. existe la liberté d'expression, c'est une duperie mais point de la SF. Et
lorsque les classiques du marxisme, les dirigeants des pays communistes, les innombrables théo-
riciens du communisme et propagandistes affirment que sous le communisme les hommes puiseront
les biens de ce monde comme dans une corne d'abondance, voilà de la fiction typique. Et égale-
ment une duperie. Mais une duperie spécifique et une bourde spécifique de cette espèce crée la
littérature-fiction.

Voyons quelques-uns de ses aspects. Il s'agit tout d'abord d'une duperie quant à l'avenir de
notre planète ou des planètes plus éloignées; ce sont des racontars concernant en général ce
qui n'existe pas encore, ce qui n'existera jamais, ce que nous ne verrons jamais, etc... Il s'a-
git ensuite d'une bourde forgée selon les lois de l'esthétique. C'est un beau mensonge très at-
trayant grâce aux effets esthétiques. Si vous promettez à un Soviétique, par exemple, un appar-
tement par famille, un accès libre aux instituts supérieurs pour tous les écoliers ayant réussi
leur année terminale, une viande pas chère et de bonne qualité dans les magasins, la liberté de
circulation en Occident, etc..., il ne vous croira pas. Il vous dira que ce sont des sornettes,
un point c'est tout. Mais si vous leur promettez la satisfaction de tous leurs besoins, la réa-
lisation de tout leur potentiel de créativité ou une existence exempte de maladies jusqu'à cinq
cents ans, des vols vers la planète Vénus, etc..., l'élément fantastique se fera aussitôt sen-
tir et, même si les gens ne vous croient pas (nombreux seront ceux qui croiront car vous promet-
tez l'impossible), ils vous prêteront une oreille attentive et interpréteront vos paroles com-
me une création littéraire, comme une littérature-fiction -peut-être pas tant scientifique que
parascientifique.

Mais on peut considérer la littérature-fiction sous un tout autre angle, à savoir non comme
un désir d'entasser des balivernes dans une forme traditionnelle, mais comme un moyen littérai-
re choisi pour dire la vérité sur la réalité. Et dans l'histoire de la littérature, il y a beau-
coup d'exemples de ce genre: Voltaire, Swift, Tchernine, Zamiatine, Orwell.

Mais si la vérité que vous voulez traduire est circonscrite grâce aux procédés de la recher-
che scientifique dont je viens de parler, dans cette orientation vous obtiendrez un autre type
littéraire. C'est là que je me situe personnellement. Et, si le terme de SF est adéquat, la lit-
térature qui suit cette orientation peut parfaitement être désignée par lui.

Avant d'aborder la moindre forme de SF espagnole, il est indispensable que j'avance une affirmation: la SF espagnole existe.

Je le déclare parce qu'au vu de l'avalanche anglo-saxonne qui nous submerge, peu de gens admettent que d'autres pays aient pu développer une SF autochtone. Dans le cas de l'Espagne, la prolifération des auteurs a été maigre, nul leur impact à l'étranger, à part l'une ou l'autre traduction isolée et l'action limitée de l'un ou l'autre fanzine.

A cheval sur la fin du siècle dernier et le début de l'actuel, l'Espagne s'est livrée à une approche de l'imagination scientifique par le biais de ce que l'on appelle la politique-fiction. Des auteurs comme Nilo María Fabra en 1897 avec "La Guerra de España con los Estados Unidos - La guerre de l'Espagne contre les Etats-Unis", Domingo Cirici Ventalló en 1911 avec "La República Española de 191... - La république espagnole de 191..." et en 1914 avec "El secreto de Lord Kitchener", et Elías Cerda l'année suivante avec "Don Quijote en la guerra - Don Quichotte à la guerre" développèrent diverses extrapolations politiques et guerrières dans l'avenir, en l'utilisant toujours comme agent pour exposer au public leurs idées personnelles. Il est à regretter que, dans une grande mesure, de telles idées furent complètement réactionnaires, allant de la défense opiniâtre de situations colonialistes et de gouvernements autoritaires au désir inéluctable que les Puissances Centrales gagnent la Première Guerre Mondiale, précisément parce que tel parti prônait davantage l'autoritarisme que son rival. C'est ainsi que la première faction à s'engager sur une voie relevant plus ou moins de la SF fut, en Espagne, justement celle qui était politiquement orientée le plus à droite.

Pourtant, au cours des années vingt, la SF espagnole commença à s'affirmer et, ce faisant, se dépolitisa. Avec des années de retard, on avait également fini par subir l'influence de Jules Verne, avec ses aventures scientifiques, ses découvertes fabuleuses et ses longues explications techniques qui occupaient à l'occasion des pages entières.

José Elola, qui écrivit sous le pseudonyme de "Colonel Ignotus" -grade qu'il portait effectivement dans la vie militaire-, se détache au sein de cette tendance. Dans le cadre de la collection "Biblioteca Novelas-Científica", créée spécialement pour lui par la maison d'édition madrilène Sanz Calleja, "Ignotus" commença à publier une série d'oeuvres, dont plusieurs s'enchaînaient et qui traitaient de la vie dans les temps futurs. La plus significative d'entre elles fut sans doute le cycle intitulé "Viajes Planetarios en el Siglo Veintidos - Voyages planétaires au 22^e siècle", comprenant huit romans où l'auteur nous relatait en détail les premières tentatives terriennes pour atteindre la planète Vénus, habitée par une race étrangère dont la civilisation était très avancée. Je soulignerai que, contrairement à Verne, Elola accorde une grande importance dans ses oeuvres à la moitié féminine de l'Humanité, au point que dans la série en question la protagoniste est une femme, la scientifique aragonaise María Josefa Surriba, tandis que l'élément "malveillant" est représenté par la nord-américaine Miss Sara Sam Bull. On décèle également à ce niveau un petit côté anti-américain, plus ou moins présent dans toute l'oeuvre de l'auteur; probablement s'agit-il là d'une ultime réminiscence du conflit de 1898, où l'Espagne devait perdre ses dernières colonies d'outre-mer au profit des Etats-Unis.

Elola fut également l'auteur d'autres oeuvres comme "El Amor en el Siglo Cien - L'amour au centième siècle", où, précurseur, il propose de convertir l'énergie amoureuse en force industrielle, "Tierras Resucitadas - Terres ressuscitées", "Cuentos Extrañalarios de Ayer y Mañana - Nouvelles extravagantes de hier et de demain" et d'autres.

Lorsqu'"Ignotus" quitte la "Biblioteca Novelas-Científica", il fut bien vite remplacé par un autre écrivain présentant des analogies avec lui: Jesús de Aragón y Soldado, qui signe ses oeuvres du pseudonyme de "Capitaine Sirius", poursuivant le mode militaire lancée par son prédécesseur, bien que, dans son cas, le grade fût purement imaginaire. Les titres des romans de ce nouvel auteur, "El Continente Aéreo - Le continent aérien", "Cuarenta Mil Kilómetros a Bord del Aeroplano Fantasma - 40.000 km à bord de l'aéroplane fantôme", "Una Extraña Aventura de Amor en la Luna - Une étrange aventure d'amour sur la lune", "La Destrucción de la Atlántida - La destruction de l'Atlantida", etc., prouvent à suffisance l'influence de Verne sur son oeuvre littéraire.

D'autres ont enrichi le genre à l'époque: M. R. Belmonte avec "El Ocaso de la Humanidad - Le déclin de l'Humanité" -mettant en scène une arme très puissante qui détruit notre civilisation-, Benigno Bejarano avec "El Secreto de un Loco - Le secret d'un fou" -relatant le voyage vers Mars d'un bolide qui utilise l'énergie de la poudre-, et Carlos Buigas avec son recueil de nouvelles "Bajo las Constelaciones - Sous les constellations". En 1928, le grand Ramón Gómez de la Serna, figure éminente des lettres espagnoles, fit une brève apparition dans le domaine de la SF avec son récit "El Dueño del Atomo - Le Maître de l'Atome", dans lequel il prévoyait le recours à l'énergie nucléaire dix-sept ans avant le lancement du Projet Manhattan.

A cette époque, on publiait en Espagne deux collections spécialisées en fantastique et SF: "La Novela Fantástica" de la maison d'édition Prensa Moderna, axée sur des auteurs nord-améri-

cains, et "La Novela de Aventuras" de la maison d'édition Juventud, qui ouvrait principalement ses pages à des auteurs européens, parmi lesquels même quelques espagnols.

Mais la SF, comme tant d'autres choses, disparut de la scène espagnole consécutivement à l'atroce guerre civile de 1936-1939 et à l'instauration du régime politique qui en découla. Au moment précis où l'éclatement littéraire provoqué par Hugo Gernsback aux États-Unis connaissait un point culminant et où les représentants les plus réputés du genre allaient faire leur apparition il était en Espagne réduit à un silence qui allait se prolonger pendant plus de dix ans.

Ce n'est qu'en 1953, sous l'action d'une déconcertante collection appelée "Futuro" et dirigée par José Mallorquí Figuerola, que la SF locale va sortir de son isolement. C'est à cet éditeur et auteur, qui devait ultérieurement disparaître dans des circonstances tragiques, que revient le mérite d'avoir introduit en Espagne les premiers éléments de la SF telle qu'on l'écrivait aux États-Unis, à l'âge d'or du "space-opera" et des grandes épopées futuristes. Mallorquí, qui avait fait ses débuts en écrivant des contes pour enfants et avait ensuite créé le célèbre protagoniste de "western" connu sous le nom de "Coyote", mit au service de la SF l'enthousiasme qu'il avait coutume d'investir dans toutes ses entreprises. Il en résulte un incroyable amalgame de traductions américaines et d'œuvres originales, où elles se mêlaient étroitement et où ne figuraient pas, au début, le nom de l'auteur ou du traducteur. Cependant, quoi qu'il en fût, le public espagnol eut l'occasion de découvrir les œuvres des maîtres classiques nord-américains tels que Jack Williamson, Robert Heinlein, Stanley Weinbaum, etc., bien que leurs noms fussent absents ou dissimulés sous les pseudonymes les plus farfelus.

L'œuvre de Mallorquí lui-même, qu'il signa également d'une centaine de pseudonymes différents, présente plus d'intérêt pour l'historien du genre, car on peut y déceler, reflétés dans le miroir de la SF, les événements que traversait alors le pays, le passage de l'ancien système autarcique et impérial du régime, inspiré par les puissances fascistes défaites en 1945, à une autre façon d'être non moins dictatoriale, mais qui se tournait à présent vers les pays occidentaux et, en particulier, vers les États-Unis d'Amérique, avec qui Franco venait de conclure un pacte. Mallorquí manifeste dans son œuvre un optimisme exagéré, où transparaissent quelques pointes de chauvinisme espagnol car il présente la pays ibérique comme une grande puissance mondiale en pleine résurrection, alliée à l'Amérique du Nord contre le communisme et relativement opposée à l'Angleterre et à la France, dont les systèmes politiques sont qualifiés de caducs et d'inefficaces comparativement à celui en vigueur en Espagne et à celui qui semblait se dessiner (par bonheur, ce fut un faux pas) pour les États-Unis à venir et qui se fondait sur les agissements de McCarthy et consorts.

Tant dans les récits relatifs au "futur proche", où l'on décèle plus facilement ces tendances que dans ceux se déroulant à des époques galactiques plus reculées, Mallorquí met en scène de préférence des protagonistes espagnols. Le principal d'entre eux est le capitaine Pablo Rido, type classique d'aventurier spatial très semblable aux Captain Future de Hamilton, Dominic Flandry de Poul Anderson, etc. Ce personnage apparaît à plusieurs reprises dans les récits de Mallorquí et, comme il l'a lui-même avoué, il aurait connu une plus longue existence si la collection ne s'était arrêtée. Elle atteignit le 34^e volume, mais Mallorquí l'avait quittée depuis le 26^e, et c'est vraisemblablement cette disparition qui a provoqué la décadence de "Futuro", qui s'éteignit précisément au moment où elle entreprenait la publication d'œuvres étrangères, tout en mentionnant, dans ses deux derniers volumes, les noms des auteurs et traducteurs.

Malgré tous ses défauts, "Futuro" a permis de déblayer le terrain pour la SF en Espagne, dans la double mesure où elle a encouragé une série d'auteurs nationaux à écrire et où elle a créé un noyau de lecteurs intéressés par le genre. La lignée de publications de SF s'orienta dès lors dans deux voies: la traduction soignée d'œuvres étrangères au sein de collections spécialisées, avec l'introduction d'auteurs espagnols, et la création d'un genre mineur, dû exclusivement à la plume d'auteurs espagnols, mettant en scène des aventures spatiales destinées plus ou moins à un public d'adolescents, voire d'enfants.

Le flambeau de Mallorquí fut repris par un autre grand amateur de SF, le docteur Miguel Masrera qui, s'engageant sur la première voie, fut chargé par la maison d'édition EDHASA de diriger la collection "Nebulae", centrée sur la SF. À partir de 1954, cette collection publia une série de traductions d'œuvres nord-américaines de SF, alternativement avec d'autres de facture européenne et quelques-unes dues à une poignée d'auteurs espagnols. Les premiers d'entre eux furent Antonio Ribera, qui effectuait des recherches relatives aux OVNIS - que l'on appelait alors "soucoupes volantes" -, et le dessinateur et publiciste Francisco Valverde Torné. L'on est redevable au premier d'œuvres, toujours écrites dans un style particulier en relation avec son intérêt pour l'ufologie, comme "El Misterio de los Hombres-Peces - Le Mystère des hommes-poissons" inspiré par la légende de l'Atlantide; "El Gran Poder del Espacio - Le grand pouvoir de l'espace" et "Los Comandos de la Humanidad - Les commandos de l'Humanité", sur le thème de l'invasion de notre monde par des races extraterrestres; "Ellos - Eux", relatant les aventures de terriens à travers le Système Solaire; ainsi que de nombreuses nouvelles sur divers thèmes. Nous devons à Valverde Torné le roman "La Gran Revelación - La grande révélation", racontant la première expédition sur Vénus.

Suivant les traces de "Nebulae", toute une série de collections spécialisées ne tardèrent pas à proliférer, avec l'appui des plus importantes maisons d'édition du pays. C'est ainsi que naquirent "Cenit ciencia-ficción" de la maison d'édition Cenit, controversée en ce qui concerne la qualité de ses traductions mais qui fut la première à introduire le terme "science-fiction" car celles qui l'avaient précédée portaient l'étiquette de "science et imagination"; autres collections: "Galaxia" des éditions Vértice, l'éphémère "Constelación" de Plaza y Janés, les anthologies de Acervo, les trois collections des éditions Géminis, les séries de Pomaire, Molino et Aguilar, ainsi que la collection "Infinitum" des éditions Ferma, qui entreprit également la publication de la revue "Anticipación".

Bien que dans une moindre mesure, les auteurs espagnols se mirent également à proliférer et c'est ainsi que s'ajoutèrent, au cours des années soixante, à ceux que nous avons déjà mentionnés, beaucoup d'autres écrivains parmi lesquels se détachèrent: Pedro Domingo Mutiño, plus connu sous son pseudonyme de "Domingo Santos", dont le meilleur roman, "Gabriel", sur le thème de la robotique, a eu le rare honneur d'être traduit dans plusieurs pays étrangers; Juan G. Atienza, avec "La Máquina de Matar - La machine à tuer", mettant en scène le monde post-atomique, et avec "Los Viajeros de las Gafas Azules - Les voyageurs aux lunettes bleues", traitant des répercussions d'une visite extraterrestre sur notre société actuelle; Carlos Buiza, qui fut couronné de divers prix internationaux grâce à la version télévisée de deux de ses nouvelles, "Asfalto - Asphalte" et "Un Mundo sin Luz - Un monde sans lumière", et qui en écrivit de nombreuses autres, parsemées dans de multiples publications. Des auteurs, qui avaient acquis une certaine notoriété dans d'autres domaines de la littérature, commencèrent également à s'intéresser à la SF. Ce fut le cas du Prix National de Littérature, Tomás Salvador, qui écrivit dès 1959 son long roman "La Nave - Le vaisseau", un des plus intéressants apports au thème de l'arche stellaire, perdue dans l'espace et à bord de laquelle les générations se succèdent. Encouragé sans doute par le succès de cette œuvre, Salvador poursuivit ultérieurement sur sa lancée avec la série pour jeunes "Marsuf, Vagabundo del Espacio - Marsuf, le vagabond de l'espace" -dont le personnage était inspiré de Rhisling chez Heinlein-, et la trilogie de social-fiction "Y", "T" et "K", qui entreprenait de décrire les caractéristiques, parfois aberrantes, des sociétés britannique, française et américaine du futur.

Dans une autre voie, apparurent simultanément que les antérieures de multiples collections moins ambitieuses, se consacrant davantage aux aventures spatiales destinées à un public de jeunes. C'est ainsi que naquirent "Luchadores del Espacio" de la maison d'édition Valenciana, "Espacio", "Best-Sellers del Espacio" et d'autres des éditions Toray, "Puerta a lo Desconocido" de Ferma, "Naviatom" des éditions Manhattan, etc. De nombreux auteurs espagnols tels que Pascual Enquidanos, dont je reparlerai plus loin, Angel Torres Quesada, Luis Garcia Lecha, Enrique Sanchez Pascual et d'autres, collaborèrent à ces publications.

La grande prolifération de collections dans les années soixante aurait dû contribuer à la création d'une authentique école espagnole de SF, mais ce ne fut pas le cas. Ce qui l'empêcha peut-être, ce fut la formidable vague de propagande en faveur des Etats-Unis d'Amérique, nouveaux alliés du régime franquiste, que fit déferler le gouvernement à partir de 1951. La promotion intéressée de tout ce qui venait d'Amérique du Nord finit par créer une véritable obsession à tous les niveaux, au point de juger incomparables la production de ce pays d'une part et celle d'autre part à la manufacture ou aux cerveaux européens et, partant, espagnols. Cela s'accompagna d'une avalanche d'œuvres de SF en provenance d'outre-Atlantique, dont les droits d'auteur étaient encore suffisamment accessibles pour permettre aux éditeurs d'opter pour la traduction. Les auteurs espagnols eurent toujours plus de difficultés pour faire publier leurs œuvres dans leur propre pays et ils ne tardèrent pas à renoncer, l'un après l'autre, à toute tentative.

On peut se faire une idée du degré de gravité de cette paranoïa américanophile rien qu'en citant l'exemple des récits d'aventures que nous avons mentionnés, où la majorité des auteurs étaient espagnols et à qui on impose l'usage du pseudonyme anglo-saxon afin qu'ils reçoivent éventuellement un meilleur accueil auprès du public, à qui on les destinait.

Les deux dernières années de la décennie soixante furent le théâtre d'une véritable catastrophe pour le monde de l'édition de SF en Espagne. En quelques mois, presque toutes les collections spécialisées disparurent, ne laissant qu'un grand vide aux amateurs locaux de l'époque.

Néanmoins, à ce moment précis, une nouvelle publication de SF fit son apparition sur le marché: la revue "Nueva Dimensión". Ce qui était vraiment nouvelle, c'était d'avoir été fondée par trois fans pleins d'enthousiasme, qui n'avaient pas de visées lucratives, ce qui permit à l'Espagne de disposer pour la première fois d'une revue de SF, dont les directeurs n'eurent pas à rendre des comptes au jour la jour en fonction des vues exclusivement commerciales de la maison d'édition.

Les fondateurs de la revue étaient Domingo Santos, l'écrivain de SF déjà chevronné, et deux amateurs très dynamiques, qui avaient des accointances avec le genre: Luis Vigil et Sebastián Martínez. Assistés de collaborateurs comme Jaime Rosal del Castillo et Carlo Frabetti, qui se

joignirent à eux, ils parvinrent à mettre sur pied une très acceptable publication, au niveau des meilleures dans d'autres pays. Ce n'est pas en vain que, quatre ans après sa fondation, "Nueva Dimensión" était couronnée de deux prix internationaux, octroyés respectivement à la convention européenne de Trieste et à la convention mondiale de Los Angeles.

La revue ouvrit ses colonnes, non seulement aux écrivains classiques et de la nouvelle vague américaine, mais encore aux écrivains espagnols et latino-américains, et à d'autres originaires de pays et d'écoles, à propos desquels le public espagnol ne disposait que de peu d'informations, comme les Tchèques, les Japonais, les Soviétiques, etc. Une série d'articles et de nouvelles ainsi qu'une rubrique animée par le courrier des lecteurs, leur permettant de nouer des contacts entre eux et avec le petit monde de la SF, tant nationale qu'étrangère, contribuèrent à regrouper le fandom qui, comme nous le verrons ultérieurement, commença à s'organiser à l'époque en clubs et sociétés.

A partir de 1975, la SF devait connaître en Espagne un nouveau "boom", les collections spécialisées se remettant à proliférer à la même vitesse qu'avaient disparu, quelques années plus tôt, celles qui les avaient précédées. Les éditions Bruguera entreprirent à elles seules la publication de deux collections de SF, "Nova" et "Selecciones de Ciencia-Ficción", d'une troisième d'aventures destinées à un public de jeunes, "La Conquista del Espacio", de deux séries mettant respectivement en scène le personnage de Conan le Barbare, dû à Howard, et celui de Lucky Starr, dû à Isaac Asimov, outre de nombreux livres hors collection. Les anciennes collections "Nebulae" de EDHASA et "Infinitum" firent leur réapparition, éditées à présent par Producciones Editoriales, tandis que surgissaient successivement "Super-Ficción" chez Martinez Roca, "Ciencia-Ficción" chez Edaf, "Ciencia-Ficción" chez Caralt, "Sagitario-Ficción" chez Sagitario et "Extra-Ficción" également aux Producciones Editoriales. Même les éditions Dronte, promoteur de "Nueva Dimensión", entreprirent de lancer une collection de livres, alors qu'Acervo mettait fin à sa série de sélections pour se consacrer également à des œuvres de longue haleine. S'il est vrai que certaines de ces collections ne firent pas long feu, elles furent remplacées par d'autres et le "boom" se poursuivit pratiquement jusqu'à aujourd'hui.

En ce qui concerne toutefois les auteurs espagnols, la second déferlement de SF fut encore moins encourageant que le premier. "Nueva Dimensión" continua à réserver un petit coin aux écrivains nationaux mais, du moins dans les premiers temps du "boom", il était presque exclus pour l'un d'eux de songer à publier un roman, car toutes les collections semblaient consacrées à des œuvres étrangères, en majorité anglo-saxonnes.

De nombreux auteurs, qui s'étaient fait connaître antérieurement, avaient renoncé à écrire tandis que d'autres semblaient avoir honte de se vouer au genre de la SF, esquivant les thèmes classiques et se bornant à écrire de timides récits sociologiques ou écologiques et autre littérature futuriste et moralisatrice. Quelques-uns tentaient d'imiter la récente "new thing" et ils n'étaient pas rares ceux qui prétendaient se prêter à la parodie, comme pour se moquer d'eux-mêmes.

Les pages de "Nueva Dimensión" ne manquèrent pourtant pas de révéler quelques tentatives de rénovation et même de création d'une école espagnole originale. "La Espiral del Alma - La spirale de l'âme", du docteur Alvarez Villar, constitue un intéressant essai de SF psychologique, et les mondes fantastiques créés par Maria Guera et Arturo Mengotti (mère et fils) sont remarquables; de telles tentatives ne manquent pas d'être exceptionnelles au sein de la torpeur générale. En ce qui concerne les œuvres de longue haleine, rares étaient les auteurs qui se risquaient à en écrire, étant donné le peu de possibilités qui s'offraient pour qu'elles fussent éditées.

L'activité du fandom, qui commençait à prendre conscience de son être et à programmer des occupations, apparaissait plus fructueuse. La première tentative de créer un club pour les amateurs de SF avait été faite par EDHASA dans les années cinquante, par l'intermédiaire de sa collection "Nebulae", et un bulletin d'informations fut édité aux frais de la maison d'édition. Mais cette initiative se solda par un échec, en raison du peu d'intérêt que manifestèrent les lecteurs pour cette idée.

Il devait s'écouler plus de dix ans avant que l'on finit par fonder à Barcelone le premier club de SF, baptisé "Cercle de Lecteurs d'Anticipation" (C.L.A.), qui disposait de l'appui de l'équipe de "Nueva Dimensión" et d'un mécène, l'industriel catalan Luis Giral, dans un premier temps. En décembre 1969, toujours à Barcelone, on célébrait l'Hispacon 69, première convention espagnole de SF destinée aux amateurs et organisée par le C.L.A.

Le but des organisateurs était de réaliser chaque année une convention similaire, choisissant alternativement comme siège Madrid et Barcelone, où il se trouvait des noyaux relativement importants de fans. Mais l'Hispacon 70, qui aurait dû avoir lieu dans la capitale de l'Espagne, n'obtint pas l'autorisation gouvernementale, indispensable à l'époque pour tout type de réunions, quel qu'en fût le caractère.

Barcelone reprit le flambeau en organisant l'Hispacon 71, mais elle ne récolta pas le succès escompté, parce que le C.L.A. s'était pratiquement désintégré entretemps, à la suite de dissen-

sions internes et de problèmes financiers. Pratiquement réduite à une simple réunion d'amis, la convention marqua le déclin définitif du premier club d'amateurs de SF en Espagne.

Le groupement suivant de fans, qui existe encore actuellement, fut fondé en 1974 par un groupe d'amateurs madrilènes, était considéré à ses débuts comme la section SF du Club C.C.C. et devint ultérieurement, après avoir pris son autonomie, la Société Espagnole de SF. Dans le cadre de ses activités, la Société organisa les conventions Hispacon 75 et Hispacon 76 ainsi qu'une rétrospective Jules Verne en 1978, en collaboration avec le Club Puente Cultural.

Comme toutes les manifestations à caractère littéraire et culturel, la SF espagnole dut surmonter de rudes obstacles posés par le pouvoir gouvernemental à l'époque franquiste. De nombreuses oeuvres furent interdites et certaines mises sous séquestre alors qu'elles avaient déjà été mises en vente; ce fut notamment le cas de "Stranger in a strange land - En terre étrangère", de Heinlein. Plus grave encore fut la fameuse mise sous séquestre du numéro 14 de "Nueva Dimensión", qui faillit provoquer la fin de la collection, simplement parce qu'il devait y paraître une nouvelle de l'autoresse argentine Magdalena Mouján Otaño, où elle mettait en scène des protagonistes basques. Par ailleurs, la phobie aiguë du dictateur à l'égard de tout ce qui touchait à la sexualité et qui se manifesta dans mille détails, dont certains étaient d'un comique irrésistible, devait maintenir hors de portée du fandom espagnol bon nombre d'oeuvres de la "new thing", produites de fraîche date de part et d'autre de l'Atlantique.

Le fandom proprement dit ne parvint pas, lui non plus, à éviter ces écueils et c'est ainsi qu'il y eut plusieurs perquisitions de police lors de la convention de 1969, que celle de 1970 fut interdite alors que tout était prêt et qu'un grand nombre de participants étaient en route pour Madrid, que l'arbitraire veto contre lequel on ne peut pas faire appel frappa un conférencier, taxé de libéral, lors de celle de 1975, et que l'on dressa une barrière de tracasseries administratives contre la création des clubs et groupements de fans. Il ne s'agissait absolument pas d'une aversion particulière à l'égard de la SF mais d'une concrétisation de la tendance générale à empêcher toute association, d'autant plus que les activités, pouvant être qualifiées d'intellectuelles, suscitait la méfiance du régime.

Lorsque ce dernier prit fin en novembre 1975, avec la mort de son fondateur et incarnation, la SF espagnole, comme tout le reste, parut trouver un nouveau souffle. Tant la revue "Nueva Dimensión" et les collections spécialisées qui existaient alors, que de nouvelles entreprises qui virent le jour à l'époque, comme "Albia-Ficción" de Espasa Calpe, "Delirio" de l'éditeur Francisco Arellano, et d'autres, purent publier et annoncer des oeuvres jusqu'alors inaccessibles pour le lecteur hispanique. Par ailleurs, une nouvelle génération d'auteurs espagnols fit son apparition; parmi eux se détache Gabriel Bermúdez Castillo avec son "Mundo Hókum", qui décrit une nouvelle et effrayante planète et dont certains aspects rappellent l'oeuvre de Lovecraft, et avec "Viaje a un Planeta Wu-wei - Voyage sur une planète Wu-wei", qui constitue une accumulation des thèmes fantastiques les plus divers dans une seule oeuvre, tout en n'oubliant pas ses nombreuses nouvelles de qualité; de son côté, le docteur Ignacio Romeo Pérez contribue avec son "Estigia - Styx" d'une façon résolument originale à enrichir le vieux thème de la colonisation d'autres planètes par la race humaine. Quelques-unes des collections parues récemment ou à paraître semblent vouloir jouer la carte des écrivains espagnols, ce qui pourrait faire en sorte que l'école espagnole de SF tant attendue devienne une réalité dans un proche avenir.

Sur ces entrefaites, un nouveau genre apparenté à la SF est apparu en Espagne: il s'agit de la politique-fiction et, en son sein, de la variante des uchronies. L'attitude des gouvernements antérieurs à novembre 1975 était claire et nette à cet égard, rappelant la justification du dernier incendie de la bibliothèque d'Alexandrie par le calife Omer: si le contenu d'un livre était semblable à celui du Coran, il devenait superflu et pouvait être détruit; s'il était différent, il s'agissait dès lors d'une hérésie et il devait être brûlé. De même, un livre publié en Espagne, qui décrivait une réalité analogue à celle qui existait n'était pas de la politique-fiction mais bien du réalisme; en revanche, une oeuvre mettant en scène une situation politique espagnole différente de celle en vigueur, était automatiquement mise sous séquestre pour "subversion et anti-patriotisme".

Ce n'est qu'après le mois de novembre en question que quelques oeuvres consacrées à l'uchronie purent faire leur apparition. Bien évidemment, tout comme, aux Etats-Unis, ce furent toujours les uchronies du genre "si le Sud avait gagné la Guerre de Sécession" qui connurent un succès populaire, l'intérêt de leurs homologues espagnoles se porta vers l'hypothèse de la victoire de ceux qui avaient été en réalité vaincus à l'issue de la guerre civile de 1936, idée appétissante qui tenta effectivement plusieurs écrivains n'ayant aucun atome crochu avec la SF proprement dite.

Les principales oeuvres s'inscrivant dans ce courant furent "En el Día de Hoy - Au jour d'aujourd'hui", de Jesús Torbado, qui fut couronnée en 1976 du prix Planeta, "El Desfile de la Victoria - Le défilé de la victoire" de Fernando Díaz Plaja, et "1936-1976, Historia de la Segunda República Española - 1936-1976, histoire de la seconde république espagnole" de Victor Alba,

qui n'est pas un roman à proprement parler mais plutôt un essai historique très détaillé, sans protagonistes individuels. L'on peut dire en général que les auteurs, notamment le dernier cité, profitent de la circonstance pour faire le panégyrique de leurs propres idées politiques dans ces versions personnelles d'une histoire qui n'a jamais eu lieu ainsi.

Passant à présent du général au particulier, je vais prendre comme exemple une oeuvre espagnole de SF de très longue haleine et qui est intéressante à plus d'un égard: je veux parler du cycle connu aujourd'hui sous le nom de "La Saga de los Aznar - La Saga des Aznars" qui, entamé en 1953, continue à paraître de nos jours, bien qu'il ait connu une longue éclipse, précisément durant les années soixante qui furent si fécondes en ce qui concerne d'autres oeuvres du genre.

Je préciserai tout de suite que cette série a été, dès ses débuts, consacrée au public des jeunes et des adolescents et que l'on peut le classer dès l'abord dans la SF d'aventures, d'action soutenue, qui met en scène des protagonistes aux qualités un peu archétypales et opposés à des forces résolument malveillantes. Cependant, certaines caractéristiques du cycle le font ressortir, comme nous le verrons, de la masse de publications qui composent ce qu'on appelle communément la "classe B" dans le genre. On pourrait l'assimiler à la fameuse série de Perry Rhodan qui a récolté un si large succès en République Fédérale d'Allemagne.

La série parut pour la première fois en 1953, constituant le début de la collection "Luchadores del Espacio" aux éditions Valenciana, qui sembla d'abord lui être exclusivement consacrée et n'ouvrit que longtemps après ses portes à d'autres écrivains et personnages. Le créateur de la saga des Aznars était, et reste, Pascual Enguidanos Usach, bien que la curieuse politique américanophile des maisons d'édition de l'époque l'obligeât à prendre le pseudonyme anglo-saxon de "George H. White", sous lequel il avait antérieurement écrit dans une autre collection de la même maison d'édition, "Commandos", axée sur des récits de guerre.

Le cycle débute au moment où le premier protagoniste, un Espagnol de l'époque actuelle du nom de Miguel Angel Aznar de Soto, part avec une mission des Nations Unies afin de mener une enquête sur la présence éventuelle d'Ovnis dans les montagnes du Thibet. Toute l'expédition étant capturée par une race extraterrestre provenant de Vénus, ses membres sont emmenés sur cette planète, où ils prendront ultérieurement la tête d'une révolte des indigènes contre leurs oppresseurs.

Comme on le remarque, rien à ses débuts ne différencialit cette nouvelle série d'une multitude d'oeuvres analogues qui étaient ses contemporaines. Le premier élément original apparut dans le sixième volume de la collection, intitulé "La Horda Amarilla - La Horde Jaune", lorsque les protagonistes, revenant d'un long voyage sidéral, trouvent, suite à la contraction temporelle de Einstein, la Terre vivant les premières décennies du 21^e siècle et en proie à de grands changements politiques et sociaux par rapport au monde qu'ils avaient quitté.

En quelques pages, Enguidanos nous retrace l'histoire du futur depuis notre époque jusqu'à celle où se déroule la nouvelle action. Cette histoire mouvementée est marquée par non moins de cinq guerres atomiques, qui éclatent généralement entre l'Orient et l'Occident, bien que des races extraterrestres aient été mêlées aux dernières et que les champs de bataille se soient étendus à plusieurs autres planètes de notre système solaire. Les protagonistes découvrent eux la Terre divisée en deux camps rivaux, en état de paix armée: les nations occidentales épanouies en une enviable civilisation et un gigantesque et sinistre empire totalitaire asiatique, la "horde jaune" qui donne son titre au roman.

Mais gardons-nous de comparer précipitamment cette situation à l'infinité de variantes qu'a engendrées la SF chauvine; gardons-nous de le considérer comme un simple porte-parole de la propagande de la "guerre froide", qui sévit à l'époque où cette oeuvre a été écrite; gardons-nous d'identifier les prospères technocraties à venir au système occidental et le sinistre empire sanglant, hérité d'un quelconque descendant de Gengis Khan, à l'actuel monde socialiste. Au contraire, la civilisation que Enguidanos décrit comme propre aux Etats-Unis d'Amérique et à la Fédération Ibérique n'est autre qu'un socialisme idéalisé, tandis que le régime politique de l'autoritarisme jaune, en raison de son essence propre, est proche à celui de nombreux pays, notamment d'Afrique et d'Amérique Latine, et qui, dans le monde d'aujourd'hui, se prétendent de solides remparts de l'occidentalisme.

L'auteur suppose que la science a permis une grande prolifération des biens de consommation et même une surabondance, bien que les catastrophes nucléaires obligent les terriens à vivre dans des cités souterraines. C'est ainsi que cette prospérité a fait disparaître toute trace d'entreprise privée et même l'argent est aboli. Le gouvernement, nettement démocratique -c'est du moins le cas pour celui des Etats-Unis-, produit dans ses usines tout ce qui est nécessaire à la vie de tous les jours ainsi qu'une infinité de biens superflus et il pourvoit ensuite à leur distribution par l'intermédiaire des boutiques et des petits commerces, où les citoyens se servent à leur guise sans que le moindre article se fasse rare pour autant. Les automobiles et les hélicoptères constituent la seule exception à cette règle: pour les utiliser, chaque citoyen a droit à un nombre déterminé de coupons -équivalant en quelque sorte à une carte de rationnement pour automobile- qui correspondent à autant de voyages à bord de l'engin et il le choisit

librement parmi ceux qui sont parqués dans des garages ou vitrines de magasin. Etant donné qu'il faudra toujours quelques personnes pour des tâches manuelles, aussi automatisées que soit la société, il existe un Service de Travail Obligatoire et tout le monde doit s'enrôler pendant deux ans afin d'accomplir les tâches qu'on lui confie, disposant tout à fait librement du reste de son existence vouée aux loisirs et aux "hobbies" les plus agréables.

Enguidanos nous dit que cette situation, loin de tuer l'enthousiasme et l'esprit de compétition indispensables au progrès, le glorifie à un point insoupçonné jusqu'alors. Le système reposant en effet sur l'égalité de tous, ceux qui y vivent essaient à toutes forces d'émerger par rapport à leurs voisins et, pour ce faire, ils s'adonnent avec ardeur à l'étude ou au sport afin d'occuper une position qui, sans présenter d'avantages économiques, jouisse d'une certaine réputation et de l'estime de leurs concitoyens. Par conséquent, les universités et les instituts scientifiques fonctionnent au maximum de leurs possibilités en même temps que l'on accorde une grande importance au développement du corps humain, mis en valeur par toutes sortes de sports et l'exercice de gymnastique communautaire. A vrai dire, les gigantesques formations de gymnastes pratiquant à l'unisson leurs exercices et mouvements sur les vertes prairies qui recouvrent les cités souterraines telles que nous les décrit l'auteur, ne sont pas sans rappeler les scènes analogues que l'on peut voir de nos jours dans la République Populaire Chinoise et dans quelques autres pays socialistes.

Il va sans dire que Enguidanos a dû se mettre à l'abri des ennuis possibles que cet utopique tableau socialisant des temps futurs aurait pu lui attirer à l'époque beaucoup moins reluisante où l'oeuvre fut écrite. C'est ainsi qu'il fait répondre à un des nouveaux venus, à qui on a décrit le système et qui demande s'il ne s'agit pas de "communisme", que ce n'est pas le terme adéquat et que "christianisme" convient mieux. Il devait s'écouler plus de vingt ans avant que l'on n'appelle enfin les choses par leur nom et avant que l'on qualifie le système de socialiste, sans tergiverser, cela dans le 57^e volume de la seconde série.

Mais pour en revenir aux années cinquante, la concession que nous avons rapportée ne fut pas la seule que l'auteur dut faire à l'ordre établi de l'époque. La notion même de Fédération Ibérique, gigantesque état qui n'est pas sans faire songer à celui de Philippe II où se trouvaient réunies toutes les actuelles nations de langue espagnole ou portugaise - notion également fort prisée par Mallorqui -, coïncide nettement avec le concept franquiste d'"Hispanité", très en vogue durant la décennie en question. Par ailleurs, si l'on s'accorde pour concéder que le système socio-politique de ladite Fédération ne diffère pas trop de celui en vigueur aux Etats-Unis, on parle au passage d'un certain "généralissime Avila", qui est le suprême dirigeant fédéral: cela ne manque pas d'éveiller quelques soupçons et on est en droit de se demander si Enguidanos ne fait pas là une sorte d'incursion dans le domaine aujourd'hui brûlant de l'anticipation-catastrophe.

Mais cette confusion relative à la politique terrienne ne dure pas longtemps. Après la défaite de l'Empire Asiatique et l'espoir d'une heureuse unification de la planète, une nouvelle guerre éclate contre ceux qu'on appelle les "thorobod", une race extraterrestre établie sur Mars. Notre planète vaincue et envahie, Miguel Angel Aznar joue le rôle d'un nouveau Noé, se mettant à la tête d'une poignée de terriens triés sur le volet, qui émigrent loin du système solaire, en quête d'un nouveau monde qui soit susceptible d'accueillir leur colonie.

Les volumes suivants du cycle relatent la conquête de la planète trouvée au terme d'une fort longue pérégrination et qui est baptisée Rédemption. Après avoir civilisé une race humanoïde et combattu les monstrueux "hommes de silice" qui y vivent, une grande armée repart en direction de la Terre, afin de reconquérir la planète mère et la soustraire à ceux qui, des générations plus tôt, l'ont réduite en esclavage.

Dès ce moment s'engage une nouvelle étape, à qui s'applique davantage l'appellation de Saga des Aznars. Car, au fil des épisodes suivants, l'on voit les descendants successifs de Miguel Angel Aznar de Soto, décédé en de tragiques circonstances, parcourir le Cosmos en tous sens, explorer de nouveaux astres, combattre des races hostiles et contribuer à l'expansion de la race terrienne dans l'Univers.

Qui sont ces Aznars? Enguidanos les présente comme une dynastie de héros militaires, qui occupent toujours les charges les plus élevées de l'Armée Sidérale Terrienne, notamment le commandement suprême, à savoir "Suremiral" comme le qualifie l'auteur. Eux et leurs subordonnés sillonnent inlassablement la Galaxie, d'abord avec une autoplanète, le "Rayo", intéressante anticipation de la célèbre station spatiale "L'étoile noire" telle qu'elle apparaît dans le film "Star Wars - La guerre des étoiles", et ensuite à bord du "Valera", beaucoup plus grand et véritable planétoïde naturel creux pourvu de moyens de propulsion. Mais signalons que tous ces déplacements s'effectuent à des vitesses inférieures à celle de la lumière, ce qui fait que les voyageurs durent des siècles entiers, les voyageurs en voyant tempérés les effets grâce à celui d'Einstein.

Et ici intervient une nouvelle fois la subdivision confuse autoritarisme-démocratie, omniprésente dans l'oeuvre. L'autoplanète "Valera" est chargée de missions par un gouvernement terrestre

démocratique, à qui est subordonné le commandement militaire. Mais, une fois en route, la petite planète autonome est isolée de son gouvernement et seule règne à bord dès ce moment l'autorité du Suramiral, presque toujours un Aznar, et ce vaisseau gigantesque revient à l'Armée. Donc le militaire en question se trouve dans la situation d'un monarque absolu à bord d'un astre habité par des millions de personnes -hommes, femmes et enfants-, puisque la durée des voyages l'exige; par ailleurs, le vaisseau abrite une fort importante flotte stellaire dans ses flancs. Lors des contacts de l'autoplanète avec les races et civilisations stellaires qu'il découvre, le Suramiral prend seul toutes les décisions, signe les traités et déclenche les hostilités, bien sûr tout en se conformant aux instructions du lointain gouvernement terrestre mais en fait selon son bon vouloir. Il n'est pas étonnant qu'en de telles circonstances, l'esprit de l'autoritarisme anime plus d'une fois le dirigeant en fonction. C'est ainsi que, dans un des épisodes, nous voyons l'Aznar de service, en trouvant un Empire dictatorial à son retour sur la Terre, employer sa force pour le renverser, restaurer la démocratie... et, au bout de quelques temps, l'abolir afin d'installer un gouvernement militaire qu'il préside en personne. Bien qu'un tel gouvernement ne soit que provisoire, bien que son existence soit justifiée par la nécessité d'opérer un rapide réarmement -que l'ignorance populaire refuse- devant la menace d'une attaque extraterrestre, l'auteur a une curieuse tendance à prôner les solutions fortes, sous prétexte que "le bien collectif l'exige".

Mais, dans un autre ordre d'idées, Enguidanos ne ménage pas le moins du monde cette dynastie Aznar envers laquelle il pourrait, à première vue, nourrir de la tendresse. Désintéressés et altruistes, ils sont capables de tout sacrifier aux intérêts de leur peuple, et ce dernier ne marque pas de leur confier les rênes du pouvoir aux moments difficiles, peut-être en vertu d'une superstition providentialiste née au fil des générations. Mais, le danger passé, on témoigne rarement de la reconnaissance pour les services rendus par les Aznars et plus d'un membre de leur famille est condamné à l'exil, à une peine de prison ou est même massacré par la foule en furie. Ils semblent être nés sous une mauvaise étoile, qui étend son emprise sur les descendants de l'illustre dynastie et sur les femmes qui s'unissent à eux. Peu d'entre eux meurent paisiblement dans leur lit, entourés et pleurés des leurs. Le premier Aznar connaît une mort violente, entre les griffes d'un animal monstrueux de la planète Rédemption. D'autres périront lors de combats, d'embuscades et de révolutions. Le plus grand héros de la famille, après avoir été abandonné par sa première épouse, voit mourir la seconde dans un attentat, et est finalement assassiné lui-même par sa propre fille, dans des circonstances horribles. Il faudrait appliquer aux Aznars ce que la tragédie grecque dit des Atrides: "Jamais dynastie ne fut à la fois aussi noble et aussi frappée par le malheur".

Dans un tel décor de tragédies, de guerres et d'aventures, la civilisation terrienne poursuit sa marche, faisant parfois un faux pas mais se redressant toujours. La norme sociale est invariablement le socialisme démocratique, que nous avons déjà décrit et que l'on juge parfait au moment même; il ne sera remis en question qu'au début de la seconde série. Mais ce système charrié de bizarres contradictions, telles qu'un militarisme occasionnel, candide et extrême, et un rôle éminent joué par la religion chrétienne lors de l'expansion vers d'autres mondes, ces deux éléments étant en quelque sorte les reflets de valeurs de la société espagnole contemporaine, que les hautes instances gouvernementales prétendaient imposer.

Presque tous les romans du cycle se déroulent dans des milieux militaires, dont on exaltait les vertus tant louées de loyauté, de discipline, d'abnégation, etc., en en taisant les défauts. Les officiers de l'Armée de terre et de l'Armée spatiale sont revêtus d'uniformes criards, rouge sang ou bleu électrique, truffés de rubans et de galons, et ils sont coiffés de casques argentés rehaussés d'un cimier de plumes, évocant les hussards et dragons impériaux de siècles révolus. Le courage et la loyauté des troupes et des équipages de vaisseau est indiscutable et l'esprit de corps des régiments et flottes dépasse tout ce que l'on connaît dans notre propre histoire guerrière. On doit souligner un point en faveur d'Enguidanos: toute trace de discrimination à l'égard des femmes a été abolie; elles accomplissent du service actif sur le même pied que les hommes, luttent courageusement à leurs côtés dans les Troupes Automates ou l'Infanterie Aérienne, pilotent des vaisseaux de guerre et peuvent même briguer les grades les plus élevés au niveau militaire ainsi que tous les autres postes de la vie politique, économique ou sociale. A cet égard, beaucoup de progrès sont intervenus depuis nos jours.

Sur le plan religieux, la colonisation des planètes étrangères est toujours présentée dans l'optique évangélisatrice, avec un grand déploiement de curés et de d'aumôniers; l'opposition de la religion chrétienne rédemptrice et authentique est marquée par rapport aux monstrueuses idoles qui s'abreuvent du sang des indigènes et sont utilisées par des tyrans occultes et malveillants afin de les juguler. Il s'agit là d'une transposition au futur de la conquête de l'Amérique, grandement idéalisée, en vertu de l'expression rebattue "l'épée dans une main et dans l'autre, la croix", ce qui est également symptomatique de la littérature officielle de l'époque où fut écrite la première partie du cycle.

Je ne cacherai pas que cette identification de l'hégémonie terrestre dans la Galaxie à une

Chrétienté militante et missionnaire, donne à l'oeuvre un caractère d'épopée parfois grandiose, de lutte manichéenne entre les forces du bien et du mal, du communisme-christianisme défini par Enguidanos au début de son oeuvre- confronté aux empires et aux dictatures dirigés par des auto crates divinisés. Cette épopée se caractérise encore par l'aspect fabuleux du choc entre des milliers voire des millions de vaisseaux de guerre, par la description hallucinante des catastrophes planétaires et par les conflits nucléaires ou la lutte homérique entre civilisations ennemies, mais également par le génocide de races entières en l'honneur du manichéisme rigoureux de l'auteur, en quoi il se rapproche des constantes les plus désagréables de l'oeuvre de "Doc" Smith et autres promoteurs du space-opera américain.

La première série s'arrête, fin de l'année 1958, sur une des confrontations culturelles chères à l'auteur. L'autoplanète "Valera", qui voyage inlassablement d'un monde à l'autre de la Galaxie, a conservé des valeurs morales et sociales bien spécifiques tandis que les mondes de l'Hégémonie terrienne ont évolué vers de nouvelles formes de civilisation, car nous ne devons pas perdre de vue qu'en raison de la contraction temporelle d'Einstein, les années sur "Valera" équivalent à des siècles sur ces mêmes planètes. Afin d'éviter un conflit violent entre ces modes de vie si différents qu'ils en deviennent incompatibles, les habitants de l'autoplanète cassent les ponts et partent en direction de l'espace inconnu, fuyant leur propre race, désormais étrangère elle aussi.

Pendant de longues années, Enguidanos semble avoir mis un point final à la saga des Aznars. Toutefois, et peut-être grâce à certains articles parus dans "Nueva Dimensión" visant à ce que la série ne sombre pas ^{dans} l'oubli, tant l'auteur que les éditeurs puisèrent une énergie nouvelle afin d'entreprendre une nouvelle publication. Celle-ci se fit à partir de la mi-1974, c'est-à-dire 16 ans après l'arrêt de la série antérieure.

Beaucoup d'événements avaient eu lieu en Espagne pendant ce laps de temps. L'ancien visage monolithique de la dictature s'étant crevassé et une timide ouverture politique et culturelle ayant été tentée, il était évident que le pays n'attendait plus que la disparition physique du dictateur, que l'on supposait proche, pour entreprendre des changements décisifs. Une telle atmosphère ne pouvait qu'influencer le second volet du cycle d'Enguidanos.

On procéda à une réédition des numéros relevant de la première partie, dans un format différent; à vrai dire, le terme de "réédition" n'est pas tout à fait exact puisque l'on introduisit quelques modifications, l'on ajouta quelques explications scientifiques et l'on remodela certains épisodes en fonction des événements historiques récents. Certains volumes de la série précédente furent même supprimés.

L'édition de la première série dans un nouveau format se poursuivit jusqu'au 30^e volume de la nouvelle collection. Le 31^e vit l'apparition du matériel inédit, que l'on peut assimiler à un second cycle, nettement différent de l'antérieur.

Tout d'abord, le ton épique des années cinquante disparaît et on fait désormais presque complètement abstraction de l'ancienne prédominance religieuse. En revanche, un élément neuf, le sexe, fait une entrée très remarquée dans la trame du récit alors qu'il était absent précédemment pour des raisons que nous avons expliquées. Les relations formelles et relativement insipides entre les protagonistes masculins et féminins subissent une violente mutation et fiancées ou épouses deviennent des maîtresses. Cela explique peut-être la curieuse brume d'irréalité qui enveloppait les relations humaines de la société future imaginée par Enguidanos dans la première série.

Ce même 31^e volume coïncide avec le développement d'un certain sens critique et l'on met en doute certaines situations que l'on ne discutait même pas auparavant. On juge à présent la système politico-social propre à la race terrestre, en panne et même décadent, parce que les citoyens ont sombré dans une sorte d'aboulie généralisée qui provoque un arrêt et même une régression du niveau de vie. On soulève ici une polémique -comme dans toute l'Espagne de l'époque-, en comparant les avantages d'un gouvernement fort et autoritaire à une démocratie menacée par l'anarchie, et l'auteur ne semble pas opter pour l'une ou l'autre des solutions. Les temps du manichéisme sont définitivement révolus.

L'action proprement dite continue à jouer un rôle primordial dans le cycle, de nouvelles races hostiles surgissent et on leur livre de nouvelles batailles. La violence, omniprésente dans le premier volet, est rarement atténuée sauf lorsqu'on réduit la possibilité de conflit en envisageant une solution politique, qui fait place à la lutte manichéenne qui ne pouvait que se solder par l'extermination de l'adversaire. C'est ainsi que nous voyons la race "thorbad", ennemie jurée de l'humanité terrienne depuis des milliers d'années, finir par conclure un "modus vivendi" par lequel elle renonce définitivement à ses dynasties de "Grands Jeds" et au terme duquel elle adopte un modèle politique démocratique.

Signalons que les nombreuses confrontations de ce second cycle présentent pour la plupart certaines analogies avec des problèmes politiques de notre monde réel.

Enguidanos introduit en outre un élément complètement neuf, à savoir la machine baptisée "Karendon", qui est capable de réduire la matière, le corps humain y compris, à un modèle énergétique.

que contrôlé par une espèce de bandes perforées, au moyen desquelles on peut ultérieurement reconstituer l'objet à volonté. L'invention de ces machines révolutionne complètement la société terrienne car, outre le fait qu'elle garantit une prospérité matérielle sans limite, elle permet d'envisager une virtuelle humanité humaine, en transplantant les esprits des terriens dans des corps plus jeunes et ce indéfiniment. Le grand mérite d'Enquidanos est de savoir exploiter un filon sans se laisser entraîner dans les digressions au vu des possibilités qu'ouvre cette étonnante situation pour la société qu'il décrit.

Cette nouvelle série de la "Saga des Aznars" ayant débuté avec un rythme de parution bimensuel, est sortie ultérieurement de façon irrégulière. La faute en incombe à la maison d'édition qui a changé le format de la collection, triplé le prix à partir du 42^e volume sans en augmenter le contenu; dès lors la publication cessa d'être bon marché comme cela avait été le cas pour la première série et le début de la seconde en question.

C'est pourquoi j'éprouve quelques craintes quant à l'avenir de cette oeuvre de SF, écrite et publiée en Espagne, qui était la plus ancienne à encore surnager. C'est sur cette évocation que je terminerai cette brève étude de la SF née sur les terres espagnoles.

Pour écrire ses oeuvres, l'auteur nord-américain ou européen de SF prend bien évidemment comme point de référence le siècle dans lequel il vit, l'année où il vit, le monde où il vit. Qu'il choisisse comme technique littéraire le "flash back", la vision rétrospective de l'histoire, ou qu'il opte, comme c'est plus souvent le cas, pour l'exploration par l'imagination de l'avenir, sur notre planète ou dans un des multiples recoins secrets de l'univers, il n'en reste pas moins vrai que ce point de référence est inamovible: le créateur est un homme ou une femme sensibilisé par les problèmes de son époque et qui, consciemment ou inconsciemment, resitue les problèmes en question, selon son bon plaisir, dans une dimension temporelle, terrestre ou cosmique. Même s'il le voulait, il ne pourrait pas prendre de recul par rapport aux règles mentales, politiques, sociales, religieuses et philosophiques, que lui impose son entourage. Même chose s'il les a en horreur et s'il souhaite les changer ou y mettre un terme. Il est conditionné par les mécanismes psychologiques et les possibilités scientifiques du vingtième siècle, même au plus beau de la fuite, de l'évasion. Et il me semble que c'est à ce niveau qu'apparaît la différence fondamentale entre l'auteur de SF qui exerce son art dans le monde hautement développé et industrialisé, d'une part, et celui qui oeuvre en Amérique Latine, de l'autre.

Le premier crée spontanément, stimulé directement par la société qui l'environne. Les matériaux, dont il opère la transmutation dans le creuset de son imagination, il les a à portée de la main, dans la réalité de tous les jours et, bien qu'il les soumette à l'extrapolation la plus audacieuse, bien qu'il les déforme et les hypertrophie dans une intention satirique ou grotesque, bien qu'il leur donne de l'éclat, les cisèle et les épure avec une ferveur poétique, il ne pourra jamais empêcher que transparaissent, sous le vernis de la fiction, une moëlle indestructible qui est le témoin substantiel, concret, de leur temps.

La situation de l'auteur latino-américain est fort différente. Et elle l'est parce qu'il aborde en général les thèmes universels de la SF tout en se trouvant dans un milieu ambiant qui n'a que peu d'atomes crochus avec celui de ses homologues des pays hautement développés. Sa création ne peut pas être spontanée puisqu'il fait appel à des éléments qui lui sont totalement étrangers et, à ce côté artificiel, s'ajoute un curieux anachronisme. Je m'explique: l'écrivain européen ou nord-américain part, comme je l'ai dit, des conditions typiques du vingtième siècle. Le voyage vers d'autres planètes habitées ou inhabitées; la menace de l'apocalypse nucléaire, écologique ou démographique; la matérialisation des plus audacieuses utopies sociales, sexuelles, techniques ou scientifiques... tout cela se trouve seulement à un pas de lui, que cela soit un bien ou un mal. Le point de référence est, je le répète, le vingtième siècle. En revanche -à moins que l'on prétende institutionnaliser une idéalisation chauviniste-, l'écrivain latino-américain ne vit pas personnellement dans le vingtième siècle; il n'y accède que par l'intermédiaire de la lecture, des images, des succédanés qui proviennent de l'extérieur et qu'il consomme avidement. Bien plus -et je parle ici par expérience-, lorsqu'il effectue un voyage en Europe ou aux Etats-Unis, il subit un éblouissement qui le traumatise, éprouve un sentiment de désorientation vitale, accuse un authentique choc du futur. Parce que sa propre existence est restée bloquée en un point beaucoup plus en retrait dans le temps, si pas dans l'espace. Et c'est pourquoi je parle de la nature anachronique de la SF latino-américaine. Elle est anachronique et artificielle.

Avide de percer, l'écrivain latino-américain de SF dévore les oeuvres de ses maîtres nord-américains et européens, il frémit devant leurs prodiges et s'empresse de les imiter, en modifiant la nomenclature et la toponymie mais en conservant les ingrédients essentiels. Dès lors, la personne qui lit de la SF latino-américaine sans connaître les pays où elle a été écrite, se fera une idée complètement fautive de ce qui s'y passe et aura tendance à y trouver des ressemblances, qui n'existent pas, avec les pays les plus développés du monde. Je ne veux pas citer de noms, mais je précise d'avance que si je les citais, je ne manquerais pas de me compter au nombre de ceux qui se sont rendu coupables de la tergiversation, à laquelle je viens de faire allusion, bien que ce fût involontairement et dans une bonne intention. Bien plus, je m'engage à ne citer qu'un seul nom, le mien, lorsque ma critique deviendra plus impitoyable.

Jetons-nous par conséquent à l'eau. Celui qui lira de la SF latino-américaine, pourrait penser que la mécanisation et l'automatisation a atteint dans nos pays un degré tel qu'il justifie que les robots excitent notre imagination. Ils ont excité la mienne lorsque j'ai écrit "Olaf et les explosions", ainsi que les autres Argentins, Chiliens, Vénézuéliens et Cubains. Comme si, en fait, les robots étaient sur le point d'envahir nos villes, de fomenter notre mollesse, de s'assurer le contrôle de nos pays et de nous imposer leur hégémonie!

S'ils poursuivaient leur lecture, les profanes pourraient arriver à l'extravagante conclusion que les laboratoires et les centres industriels de notre continent sont en train de mettre la dernière touche aux fusées qui nous mèneront vers de lointaines étoiles et, qu'à l'heure où je vous parle, plus personne ne pourra rivaliser avec nos astronautes en matière d'ingéniosité, d'introspection philosophique et de goût du risque. C'est, une nouvelle fois, nous, les Argentins, Chiliens, Mexicains, Uruguayens, Brésiliens, qui avons entretenu la méprise. Egalement dans cette perspective, je dois faire mon "mea culpa".

Si l'on se réfère à certaines de nos nouvelles, la société de consommation, la publicité et les progrès techniques des mass média font mine de nous submerger au terme d'un raz-de-marée de gaspillage effréné, d'aliénation inhumaine. Et si ce n'est pas complètement faux dans le cas de quelques grandes métropoles hors du commun, je signalerai tout de même que le risque est assez minime en regard de celui décrit, par exemple, dans le classique "The space merchants - Planète à gogos", de Pohl et Kornbluth. Selon mon échelle de priorité, la sous-consommation, dont souffre l'immense majorité des Latino-Américains, est bien plus typique et préoccupante que le rythme de consommation effréné d'une minuscule élite urbaine.

On retrouve le même scénario avec l'obsession réitérée dans des nouvelles traitant le thème des dangers d'un conflit nucléaire. Il est évidemment certain qu'un cataclysme atomique n'épargnerait aucun continent, et que pays développés et en voie de développement en subiraient les conséquences au même titre. Il est par ailleurs symptomatique que certains gouvernements latino-américains, hostiles à toute manifestation de progrès, prétendent moderniser leur image de marque par la seule acquisition et fabrication d'armes nucléaires. Donc, paradoxalement, alors que, d'une part, on prône des règles de vie passées de mode depuis la Révolution Française - et vous voyez combien nous sommes loin de ce vingtième siècle, que nous avons pris comme point de référence au début de cet exposé-, alors que l'on postule, dis-je, des règles de vie passées de mode depuis la Révolution Française, de l'autre, lorsqu'il s'agit de tuer, tous marquent une nette prédilection pour les techniques les plus sophistiquées d'anéantissement collectif. Néanmoins, même dans ce contexte, la menace la plus lourde et la plus typique me semble être différente: elle est rudimentaire, primitive, caricaturale. Nous songeons à une guerre, déclenchée à la suite d'une partie de football, comme celle qui a réellement éclaté entre le San Salvador et le Honduras. Cette guerre -et ici nous disposons d'un authentique exemple de SF prémonitoire latino-américaine- fut décrite, avant qu'elle n'éclate, par le Mexicain René Avilés Fabila. Est-il à présent nécessaire que je plaide coupable, une fois de plus, pour avoir mal digéré des apocalypses étrangères, comme d'autres Argentins, Mexicains et Brésiliens, et pour avoir écrit "La cola de la serpiente - La queue du serpent" et "Cuando los pájaros mueran - Lorsque les oiseaux mourront"?

A ce niveau, je crains que quelqu'un ne puisse attribuer à mes paroles un sens, qui n'est pas celui que j'ai voulu leur donner. Je crains que quelqu'un ne puisse supposer que je nie les leçons que, dans le domaine de la littérature en général et de la SF en particulier, peuvent nous donner les maîtres d'autres latitudes, maîtres que j'admire sans réserve. Je crains que quelqu'un ne puisse me cataloguer parmi les fanatiques du provincialisme, de l'ethnocentrisme et du particularisme culturel, qui, sur notre continent, constituent autant d'autres variantes de la régression et de la barbarie. Je crains aussi, par dessus tout, que quelqu'un ne puisse penser que j'inclus dans cette énumération de thèmes qui sont étrangers à la réalité latino-américaine les multiples tentatives de mes collègues, visant à explorer les constantes universelles, et probablement intemporelles, de la nature humaine: les paradoxes, les énigmes, les songes, les désirs, les répressions, les fantasmes fébriles qui nous subjuguent, nous angoissent et nous différencient accessoirement d'autres espèces animales. Avant de poursuivre, et afin de dissiper tout malentendu qui déformerait ma pensée de façon flagrante, je veux rendre hommage à deux auteurs latino-américains, argentins, dont la plus grande qualité réside précisément dans une prodigieuse capacité à sortir des sentiers battus et à raconter leurs histoires dans un langage poétique qui compose et recompose des mondes insolites, sondant des dimensions oniriques qui ne se confinent ni à des frontières, ni à des idiosyncrasies nationales ou régionales. Ces auteurs sont Jorge Luis Borges et Angélica Gorodischer.

Dès lors, loin de moi l'idée de proposer une SF latino-américaine détachée des grands courants de la culture universelle. Nous pouvons et nous devons apprendre beaucoup de choses de la civilisation européenne, tant de sa souche autochtone que de celle qui a été tamisée par les Etats-Unis. Je sais que cette assertion paraîtra étrange, voire chocante, à beaucoup de gens. La SF des pays hautement développés se fonde en général sur un contenu fortement critique, qui extrapole les défauts réels et potentiels de ces civilisations jusqu'à leurs ultimes conséquences, en quoi elle nous les montre souvent au paroxysme de leur décadence, de leur involution, de leur faillite. Je comprends ce point de vue et je suis même disposé à le partager, moyennant certaines réserves. Mais c'est ici que le déphasage chronologique, auquel j'ai fait allusion, joue un rôle capital. Les soi-disant abominations et aberrations, qui nourrissent l'indignation des écrivains des pays hautement industrialisés, sont, pour nous, citoyens du sous-développement, des buts idéaux et que nous convoitons.

Il me semble logique que la littérature du vingtième siècle se permette le luxe de dénoncer à titre prétentif les horreurs que la civilisation actuelle engendre et dont hériteront le vingt-et-unième siècle et les siècles suivants. Mais il est utile que ces mêmes écrivains sachent que nous, les Latino-Américains, vivons dans une autre dimension temporelle, à partir de laquelle nous observons avec envie le vingtième siècle; avec tellement d'envie qu'il ne nous serait pas désagréable de nous plonger dans ses complexités et dans ses soi-disant abominations et aberrations, en échange d'un minimum des avantages implicites du surdéveloppement.

Ce que voit l'habitant des pays sous-développés lorsqu'il tourne son regard vers l'Europe et les États-Unis, ce n'est pas la pollution de l'environnement, ni la manipulation des esprits par les moyens de communication, ni les présages d'apocalypses, ni la surpopulation, ni les noyaux de pauvreté et le chômage, les ghettos et les logements insalubres, les bidonvilles, les shantytowns, qui subsistent. Ce qu'il voit, c'est la consommation effrénée; elle ne l'effraye pas, bien au contraire: elle éveille en lui de nouveaux désirs, parce qu'il la considère sous l'angle du pauvre à qui tout fait défaut. Ce qu'il voit, c'est la sexualité qui s'abandonne sans frein; elle ne l'effraye pas davantage: elle stimule au contraire sa libido, parce qu'il la voit sous l'angle de celui qui souffre de la répression et du puritanisme coactif. Ce qu'il voit, ce sont les pièges que tendent et les duperies que supposent les systèmes démocratiques de gouvernement, mais rien de cela ne l'effraye parce qu'il sait que le retard économique, social, technique, scientifique et culturel, qui l'empêche de s'intégrer au vingtième siècle envié, est indissolublement lié à la négation du pluralisme, à l'implantation coercitive de systèmes autoritaires et oppressifs.

Et voilà le moment venu de démolir un autre mythe: celui d'une Amérique Latine, assimilée à une sorte de paradis préservé par la Providence, à l'abri de la corruption, prête à remplacer au moment opportun une Europe et des États-Unis décadents, vieilliss, affaiblis par les vices et le libertinage, étouffés par les détritues du surdéveloppement. Ce mythe est évidemment apparenté à celui du "bon sauvage", à celui d'une légendaire Arcadie bucolique et bienheureuse. L'Amérique Latine serait, d'après cette vision cosmique particulière, la nouvelle Terre Promise, le lieu prédestiné pour la renaissance de l'Humanité. Cette hypothèse l'ont émise, tout en la nuancant différemment, les messianiques locaux et les mystiques étrangers, qui paraissent défendre des croyances antagoniques mais qui se rejoignent par leur millénarisme et leur prédilection pour les visions eschatologiques. Les premiers, les messianiques, nous considèrent comme la réserve non contaminée de l'"occident chrétien". Les seconds, les mystiques étrangers, nous considèrent, soient comme les protagonistes d'une révolution pure et impeccable, dont "Che" Guevara constituerait le modèle, soit comme les plus dignes amphitryons d'obscures puissances cosmiques, qui récompenseront nos sacrifices par un nouvel Age d'Or.

Nous, Latino-Américains, vous remercions bien pour le privilège que vous nous accordez mais nous déclinons votre offre. Il s'agit là d'un droit de succession que nous troquerions volontiers contre une assiette de lentilles, si ces lentilles n'étaient le produit d'une civilisation qui fait systématiquement abstraction de notre existence. Il se fait que l'Arcadie, à laquelle on nous assimile par la force, ne nous plaît pas étant donné que nous n'avons une vocation ni ascétique ni masochiste.

Bref, si notre réalité n'offre pas trop de points de ressemblance avec celle des pays hautement industrialisés, il est dès lors logique que, sans pour autant cesser de respecter, et même d'admirer, les écrivains qui s'inscrivent dans les courants classiques de la SF, et sans par ailleurs avoir la moindre prétention de fixer des normes dogmatiques qui nous répugnent, nous tentions d'ordonner nos propres idées et nous nous efforcions de trouver les bases à partir desquelles nous puissions échafauder une SF originale, en rapport avec notre société. Ces bases existent et elles sont tellement évidentes et concrètes que l'on peut même les exprimer sous forme de données statistiques.

Selon un rapport de la Banque Mondiale, les revenus par tête d'habitant dans les pays pauvres -qui comprennent ceux d'Amérique Latine, d'Afrique et d'Asie-, devraient sextupler au moins avant que les couches sociales les plus défavorisées y atteignent un niveau satisfaisant de nutrition. Le même rapport signale, dans ces mêmes pays pauvres, un milliard trois cent millions de personnes insuffisamment alimentées, parmi lesquelles seules 290 millions ne se trouvent pas dans une situation désespérée tandis que 840 autres millions souffrent une véritable calamité avec un déficit quotidien de plus de 250 calories. Les habitants d'Amérique Latine sont bien entendu repris dans ces statistiques.

Analysons d'autres chiffres. D'après une étude réalisée par un organisme officiel du Secrétariat d'État à la Santé Publique de la République Argentine, publiée en mai 1977 par le quotidien "Clarín" de Buenos Aires, le taux de mortalité infantile du nord-ouest argentin est encore de 89 pour mille et il atteint, dans certaines régions, 114 voire 132 pour mille. L'indice de mortalité continue à être anormalement élevé jusque l'âge de 5 ans et les auteurs de l'étude en question l'attribuent à "l'alimentation et la nutrition insuffisante qui affecte près de 30% de notre population infantile, chiffre qui monte à 55% lorsqu'il s'agit de moins de 5 ans".

Dans son livre, "Las venas abiertas de América Latina - Les veines ouvertes de l'Amérique Latine", l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano signale que, dans un seul quartier de la ville brésilienne de Recife, plus de la moitié des enfants qui naissent, meurent avant d'atteindre l'âge d'un an. Et selon un rapport de l'O. A. A., l'Organisation pour l'alimentation et l'agriculture (F. A. O., Food and Agricultural Organization), qui dépend des Nations Unies, dans la localité brésilienne de Victoria, la déficience en protéines "provoque chez les enfants une perte de poids 40% plus grave que celle que l'on observe généralement en Afrique". Afin de compléter cette brève énumération, citons une publication officielle mexicaine à laquelle se réfère Galeano: "actuellement, 60% de la population totale du Mexique dispose d'un revenu inférieur à 120 dollars par an et souffre de la faim". Toujours selon des documents officiels, il y a au Mexique quelque deux millions de paysans sans terre, trois millions d'enfants qui ne bénéficient pas d'instruction, près de onze millions d'analphabètes et cinq millions de personnes indigentes.

Si l'on récapitule, on peut se demander s'il existe une quelconque relation entre ces données et une préoccupation immédiate, qui se justifie, pour la rébellion des robots, les péripéties du voyage spatial, l'aliénation de la société de consommation, la pollution de l'environnement, les dangers de l'énergie nucléaire ou le contact avec les extraterrestres. Et plus d'un se demandera, en outre, si une telle tragédie sociale et économique, aggravée par l'autoritarisme et la répression, contient des éléments qui soient susceptibles d'être traités par la SF. A première vue, elle ne les contient pas et elle est en revanche un terrain propice pour la littérature réaliste d'Arguedas, de Ciro Alegria, de Jorge Amado, de Juan Rulfo, de Manuel Scorza ou de Vargas Llosa; ou pour le réalisme fantastique de Miguel Angel Asturias ou de Garcia Marquez; ou pour les confuses dimensions métaphysiques de Jorge Luis Borges.

Par contre, je suis d'avis que cela vaudrait la peine de faire l'effort de chercher de nouvelles voies pour l'imagination, en fécondant sans préjugés les spectres du sous développement avec les semences de la SF, afin d'engendrer un produit partiellement neuf et partiellement enraciné dans une riche tradition littéraire. Voilà ce que j'ai tenté de faire, modestement, dans une série de nouvelles indépendantes les unes des autres, mais qui offrent une cohésion par le fait qu'elles reprennent en leit-motiv des terreurs omniprésentes: la régression progressive d'un pays civilisé jusqu'à la barbarie; la dégénérescence de ses habitants qui parcourent l'échelle de l'évolution en sens inverse; la réapparition sur son territoire d'éléments propres aux Croisades, au Moyen-Age et à l'Inquisition, dans un décor peuplé d'autobus, et où les bourreaux se rendent à leur travail, la serviette sous le bras; et, surtout, l'isolement tenace dans lequel on confine le progrès scientifique, technique et culturel, proscrit parce que considéré par les autorités comme un agent de corruption diabolique.

Jamais je n'aurais la prétention de faire la leçon ou de citer mon oeuvre comme un modèle, mais ce que je veux prouver, lorsque je mentionne ces récits, c'est que l'éventail des possibilités n'est pas épuisé, pour les Latino-Américains, et qu'il faut seulement attendre, et souhaiter, que des auteurs plus doués exploitent la même veine littéraire.

Le sous-développement est, malheureusement, une pépinière de situations aberrantes, entachées de tragédies réelles et latentes, de misères, d'oppressions et d'humiliations sans fin, qui ont été jusqu'à présent négligées comme matériel littéraire parce qu'elles ne gravitent pas dans l'orbite des grands centres européens et nord-américains de création culturelle. Dès lors, nul, mieux que les Latino-Américains, peut aborder ces thèmes, non moins dramatiques et apocalyptiques que ceux de la guerre nucléaire, et les extrapoler grâce aux mécanismes projectifs et analogiques de la SF. Surtout dans des pays, où il est défendu de dire ce qu'on pense dans un langage clair, quotidien, accessible à tous. Ce n'est pas pour rien que Borges lui-même, si coutumier des affirmations paradoxales et souvent choquantes, a soutenu un jour que la censure rend un service à l'écrivain, puisqu'elle l'oblige à aiguiser son intelligence et à remplacer la facile simplification des lieux communs par la subtilité des sous-entendus, des allégories et des métaphores.

La première "SFancon" a été organisée en Belgique par le groupement SFAN, à Anvers en 1970. Forry Ackerman est, depuis sa fondation, président d'honneur de ce club de portée internationale, qui a connu au fil des années de nombreuses tribulations et modifications mais tient toujours le coup.

Lors de ce premier congrès de 1970, quelques orateurs avaient soulevé la question: "Le phénomène SF est-il viable en Belgique?". Il est entretemps apparu que oui. Mais dans quelle mesure?

Les mérites de clubs de SF comme Sfan et le Collège Namurois d'Anticipation Scientifique - pour n'en citer que deux parmi les plus singuliers- sont très grands. Nombre d'auteurs aujourd'hui éminents se sont d'abord fait publier dans des fanzines et continuent à y être publiés, alors que leurs oeuvres sont recueillies en livres. Le grand roman épique de Gust van Brussel, "De Ring" -traduit en langue française sous le titre de "L'anneau"- ne suscita l'intérêt général du public des lecteurs que lorsqu'il fut fait davantage de publicité autour de son existence. Et cela fut possible suite à l'octroi, au cours de la première convention de SFAN à Anvers, d'un prix SFAN à "De Ring" considéré comme "le meilleur roman de SF des dernières années dans le domaine néerlandophone".

Cela ne signifie pas que toutes les performances sont dans ce domaine dues à des gens comme Eddy C. Bertin, qui, dès le début, sont liés de fort près aux clubs de SF. Les deux premiers auteurs à être couronnés du prix Reinaert, qui récompensait tous les deux ans un roman de SF, furent William Vananderoye et Mark Wynants -ce dernier se révélant au départ un grand romancier- et ils n'ont guère entendu parler de clubs de SF en Belgique qu'après la parution de leur premier roman. Il est certes réconfortant que l'on lise et écrive de la SF même en dehors des cercles des fanzines et des clubs de SF.

C'est en permanence que de nouvelles initiatives trouvent en Belgique leur expression dans le domaine de la SF et du fantastique, ce qui tend à prouver que cette activité est bien vivante. Citons quelques exemples:

-En mars 1972, le Centre Culturel International d'Anvers avait organisé une exposition sur le thème du "Monde de la SF", que visitèrent des milliers de curieux et où l'on pouvait voir les choses les plus jolies et les plus bizarres.

-En 1975, Henri Raedts de Hasselt présenta une thèse de doctorat à l'Ecole de Bibliothécaires d'Anvers. Il s'agissait d'un "Essai d'une bibliographie de la littérature de SF en Néerlandais". Dans son introduction, il faisait un survol littéraire de la SF depuis les premières traces qu'elle a laissées dans l'Antiquité, en passant par les "Voyages de Gulliver" jusqu'à nos jours. Il extrait en outre de la presse et des fanzines néerlandophones des années récentes quelques centaines d'articles ayant trait à la SF, ce qui ne constitue pas une si mauvaise récolte pour un petit domaine linguistique dans le temps.

A part une production qui est féconde à souhait dans le domaine de la SF, la Belgique flamande est également le berceau d'une ramification du fantastique, que l'on a appelé "réalisme magique" et dont le fondateur, Johan Daisne -un autre Belge, Delvaux, en a porté à l'écran les oeuvres les plus spéciales...- est décédé en août dernier. Le deuxième représentant en importance de ce réalisme magique est l'auteur Hubert Lampa, dont "De Komet van Joachim Stiller - L'avènement de Joachim Stiller" a été porté à l'écran par Harry Kümel, créateur également du film "Malpertuis" d'après Jean Ray. Lampa fait toutefois une distinction entre ce qu'il appelle le réalisme magique philosophique de Daisne et son réalisme magique, psychologique. Hubert Lampa a effectivement un faible pour la psychanalyse, notamment pour les théories de Jung relatives à l'inconscient collectif et aux archétypes.

Si l'on veut diviser l'ensemble de la littérature, il convient d'envisager deux secteurs. D'une part, le réalisme ou -en ce qui concerne le roman- le psychoréalisme. De l'autre, tout ce qui relève du fantastique tout en prenant racine dans la réalité et que Lampa appelle réalisme magique, à qui il associe, tout en ne traçant plus des lignes de démarcation aussi rigoureuses, le roman fantastique et de SF. Il s'agit naturellement d'une subdivision rudimentaire, que l'on pourrait nuancer davantage. C'est une conception qui, au demeurant, est sujette à caution. Mais Lampa, qui est généralement considéré comme l'un des douze meilleurs auteurs néerlandophones, a certes raison lorsqu'il classe le réalisme magique -et, par extension, le fantastique-, au sein d'une hiérarchie des valeurs, absolument sur le même pied que le psychoréalisme, et lorsqu'il ne l'assimile en aucun cas à une littérature de seconde zone. En quantité, il est vraisemblablement aussi riche, si pas plus riche, car le psychoréalisme ne commence en définitive qu'en 1678 avec "La Princesse de Clèves" de Madame de La Fayette. Par ailleurs, la littérature de SF et de fantastique s'exprime dans un langage beaucoup plus universel, donc moins hermétique pour nous, que les formes littéraires psychoréalistes. La personnalité de l'auteur entre bien évidemment en ligne de compte. Claude Seignolle est différent de Jean Ray, et ce dernier diffère à son tour d'Arthur Machen. Entre également en ligne de compte le fait

que nous ayons respectivement affaire à un Français, un Flamand et un Anglais. La littérature nous donne de cette unité dans la diversité la même image que l'ethnographie. Kafka écrit en langue allemande mais il est un Juif de Prague, Mayrink écrit aussi en langue allemande mais il est un Autrichien non-juif. Mais il a davantage mis l'accent sur le milieu juif dans "Le Golem" que son ami d'enfance, prématurément décédé, dans "Le Procès" et "Le Château". Le fantastique nous touche donc plus profondément que les caractéristiques intellectuelles et émotionnelles, qui sont mises en scène en fonction de la nationalité de l'auteur. On peut, bien sûr, à la lecture deviner que Julien Gracq est français et que John Fowles est anglais. Mais une personne comme le Flamand Lampo se sent proche de ces deux œuvres, comme si elles avaient été engendrées par des cousins lointains. Tous, nous avons parfois l'impression d'être de proches parents d'auteurs d'autres domaines linguistiques, davantage proches parfois que d'auteurs de notre propre domaine linguistique. Cela ne prouve-t-il pas à suffisance l'universalité de la littérature fantastique?

Je crois, d'autre part, que l'on a besoin d'une littérature qui élargisse l'horizon intellectuel et j'entends par là tant la SF que le fantastique. S'agit-il d'un phénomène para-religieux? Il est tout de même logique, qu'au moment où la science fait toutes sortes de découvertes troublantes, qui dépassent la vision Newtonienne du monde, dans les domaines de la matière, de l'espace et du temps, des gens jeunes et modernes se risquent sans crainte à des expériences psychoréalistes. L'on peut évidemment considérer que toute lecture, pourvu qu'elle en vaille la peine, est enrichissante. Mais l'authentique enrichissement intérieur, que je crois de nature abstraite, on ne le trouve, à mon avis, que dans les littératures dites "parallèles". L'exploration active de ces pays de rêves, voire de ces cauchemars qui sont parfois dépeints visuellement de façon si vivante et si expressive, peut démultiplier la notion d'un devenir potentiel, de possibilités internes et externes.

L'on échafaude une nouvelle conception du monde, une création personnelle, une mythologie personnelle, voire une cosmogonie.

Je pense que le fantastique flamand y a déjà contribué de façon significative.

Nous avons, en juillet 1978, reçu une lettre d'Union Soviétique, que nous écrivait monsieur Kôlv Tônu et qui permet de conclure à l'actualité du fantastique belge même au-delà du rideau de fer. Extrayons quelques passages de cette lettre: "Depuis fort longtemps, je suis attiré par la littérature de plusieurs pays, mais notamment par celle de Flandres, bien que je ne puisse la lire qu'en traductions françaises. On ne connaît généralement chez nous que Charles de Coster et Emile Verhaeren. J'ai toutefois eu accès à quelques œuvres de Michel de Ghelderode, Jean Ray et Crommelynck, la connaissance plus approfondie de cette littérature m'étant refusée. C'est pourquoi je m'adresse à vous, en espérant que vous pourrez m'aider, afin qu'à mon tour je puisse ici donner davantage de retentissement au folklore, à la littérature et aux langues de votre pays".

N'est-ce pas là un signe que, même dans les Pays de l'Est, des millions de gens ne demandent pas mieux de lier connaissance avec le fantastique et le mystique, que la Flandres a de longue main marqué de son empreinte?

En ce qui concerne le fantastique francophone de Belgique, mentionnons Georges Eeckhoud, Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, Paul Willems, Gérard Prévôt, Gabriel Deblander, pour n'en citer que quelques-uns dont les noms se présentent immédiatement à notre esprit, ainsi que Thomas Owen tout particulièrement, qui s'est hissé jusqu'aux plus hauts sommets de la littérature fantastique et dont l'œuvre est connue même des plus jeunes générations grâce aux Éditions Marabout.

Il peut à présent sembler subjectif, que nous placions à ce niveau le Gantois John Flanders/Jean Ray, tout en haut de la hiérarchie. L'amitié personnelle, qui m'a lié à Jean Ray, y est peut-être pour quelque chose. Et il n'y a aucun homme, que j'admire autant que ce flibustier littéraire, qui n'a jamais reçu la moindre consécration officielle mais qui, par les innombrables éditions et traductions de son œuvre, a contribué à faire connaître l'horreur-mystique flamande dans le monde entier. Dans nombre de ses récits, Jean Ray apparaît en fait comme un auteur de SF, qui baigne son intrigue de SF dans une atmosphère d'étrange. Il était le creuset d'un grand nombre d'influences et d'idées et pourtant son œuvre personnelle ne trahit pas d'influence nette car, John Flanders ou Jean Ray, il est toujours strictement resté lui-même. Nous pensons qu'au fil du temps, il apparaîtra comme l'auteur fantastique le plus important du vingtième siècle.

On lui rend par ailleurs hommage dans les différentes communautés linguistiques de notre pays. Lors d'une grande exposition commémorative à Anvers en 1970, les allocutions se firent en français et en néerlandais. L'initiative en revenait au "Werkgroep Jean Ray", animé par le bibliothécaire Jozef Peeters et qui publie régulièrement un "Cahier Jean Ray" multilingue et à un niveau international.

En ce qui concerne l'activité déployée en Wallonie, il faut avant tout mentionner le nom de Michel Féron, baptisé par beaucoup "le géant du fandom belge". Cela fait des années qu'il s'efforce de promouvoir la SF dans notre pays, en publiant par exemple de petits périodiques.

Claude Dumont est étroitement lié à Féron avec son "Collège Namurois d'Anticipation Scientifique", à savoir le "Club de SF de Namur". Il est le fondateur du périodique "Octa-Magazine", en constante amélioration et qui publie des nouvelles depuis six ans, permettant ainsi à de jeunes auteurs de montrer leur talent et de créer; il comporte en outre un éventail de rubrique d'informations, qui revêtent une certaine importance pour tous ceux qui s'intéressent à la SF francophone. Parallèlement au périodique, paraît un supplément, "Octa-Info", dont le tirage est appréciable pour un fanzine: mille exemplaires. De ce groupe-ci et d'autres, ont émergé de bons écrivains, à qui les éditeurs pourraient manifester un intérêt plus attentif. Nous citerons Claude Dumont lui-même, Christian Delcourt, Gil Roc et Michael Grayn, dont le périodique "Atlanta" est prématurément disparu. Excusez-nous pour ceux que nous oublions à tort et involontairement dans cet exposé.

Signalons encore au passage une intense activité dans la "Cité Ardente", qui s'est traduite par l'organisation de la convention "Leodium-SF" en 1976, toujours présente dans beaucoup d'esprits.

Un grand handicap à la propagation de la SF en Belgique est le manque de gens compétents auprès de certains médias comme la radio et la télévision. Jusqu'à présent, nous n'avons pas pu vraiment applaudir une seule émission qui fût axée sur la SF ou sur la littérature fantastique. On se confine toujours dans la quête du sensationnel et du superficiel. Notez que ce n'est pas spécifiquement belge et que le phénomène est généralisé. A titre d'exemple, la situation n'est pas beaucoup plus enviable en France, en Allemagne et aux Pays-Bas. Alors que TF/1 -à l'époque encore ORTF/1- voulait dans l'émission "Volume" donner un aperçu du Fantastique, le programme fut annoncé dans la presse comme étant une émission qui "essaie de fournir une explication psychologique au grand intérêt de la littérature et du film modernes pour le fantastique et l'insolite". Cela nous mobilisa encore relativement tard devant le petit écran mais, lors de ce spectacle, nous n'avons hélas eu de plaisir qu'en sirotant notre whisky. Il n'y eut pas la moindre trace d'une quelconque explication psychologique, voire d'une humble ébauche. Nous restâmes tout bonnement sur notre faim.

Pour les réalisateurs de télévision -et c'est également le cas pour la BRT et la RTBF-, le fantastique commence et finit encore toujours à Tarzan, Dracula, Frankenstein et "The Creature of the Black Lagoon". Du fantastique moderne, des racines profondes, on ne trouve pas l'ombre d'une trace! Bien qu'ils fussent indubitablement animés de bonnes intentions, les responsables de telles émissions banales de télévision ont en fait donné du vrai fantastique une mauvaise image au public. Puisse le Saint-Esprit descendre sur eux en toute hâte, car nous ne demandons pas mieux que pouvoir les féliciter!

La presse se trouve dans une posture un peu plus confortable, depuis que certains journaux et hebdomadaires ont confié leurs rubriques critiques de SF à des gens qui s'y connaissent vraiment. Ce qui n'empêche pas que certains journaux persistent à confier leur rubrique de SF -si l'on peut qualifier de la sorte ce ramassis de verbiages pédants- à des gens qui reconnaissent au demeurant dans leur parodie de compte rendu qu'ils ne s'intéressent pas outre mesure à la SF et au fantastique et qui essaient de se défendre de ce manque de réceptivité en démolissant auteurs et livres, qui les dépassent tout bonnement.

Les fanzines ne constituent pas le phénomène le moins troublant, car presque n'importe qui peut y assaumer les critiques, qui sont publiées sans contrôle. Au point qu'un bambin, qui fait à peine ses premiers pas dans le domaine désormais illimité de la SF et du fantastique, peut démolir des ouvrages de grands écrivains auxquels, en tant que jeune critique, il n'a parfois rien compris. Il se produit par bonheur un changement dans cette situation et il est probable que nous en serons encore témoins: les fanzines, eux aussi, opèreront sous peu un tri intelligent de la prose qui leur est soumise, avant d'envisager sa publication. Il était de bon augure que l'on annonçât, dans le numéro du mois d'août 1978 de la revue flamande "Rigel-Magazine", que les querelles dites "fanniques" ne seraient désormais plus répercutées par le bulletin. "Holland SF" devrait appliquer le même principe. Dans le numéro 4 de la 12^e année, se trouvait par exemple un article véreux au sujet de Eddy C. Bertin, dont les propos orduriers étaient proportionnels à la prétention et à l'ignorance manifeste de l'envoyeur. Et ce n'était pas le fait que le rédacteur lui fît durement la leçon en bas de lettre qui rachetait à nos yeux la publication où l'on trouvait un tel courrier des lecteurs. L'argent des abonnés pourrait être utilisé à des fins plus utiles qu'à ce ramassis d'injures, étalées sur deux pages du magazine. Chacun est libre de s'exprimer? Bien sûr, mais il y a des limites. A ce stade, il ne s'agit plus d'informations, plus de développement de points de vue contradictoires, mais tout bonnement d'une sorte de diffamation, qui a d'ailleurs, déjà plus d'une fois, abouti à l'éclatement d'organisations de SF, en Belgique et ailleurs. Sous prétexte de vouloir servir la SF, on a de cette façon sabordé par naïveté personnelle ou par mesquinerie de nombreuses initiatives. Beaucoup d'enthous-

siastes de la première heure ont été de la sorte déçus et lassés. Il est étonnant que quelques acharnés comme un Julien Raasveld n'aient pas encore tout envoyé promener: au contraire -comme ce fut récemment le cas avec le club Progressef-, ils s'attellent à une nouvelle tâche lorsque cela ne tourne pas rond d'un autre côté.

En Belgique, tel un phare, au beau milieu des flots déchaînés, le groupe coordonné par Bernard Goorden -calme et plein de sang-froid comme Goorden lui-même- fait preuve d'une compétence et d'une objectivité, qui forcent le respect. Ses "Cahiers anthologiques de la traduction" ("Ides... et autres"), dans lesquels parut entre autres un aperçu de la SF néerlandophone, sont renommés bien au-delà de nos frontières et ne peuvent être assez recommandés. Ce que Goorden a réalisé malgré son jeune âge, confine à l'incroyable. Avec lui, l'avenir de la SF et du fantastique sont en de bonnes mains.

Nous en venons donc aux maisons d'édition. Exception faite de celle de Walter Soethoudt, la SF dans la partie flamande du pays ne bénéficie que depuis peu de supports: les publications de SF pour la jeunesse de "Standaard Uitgeverij", mais surtout les éditions DAP/REINAERT, le premier éditeur à décerner, tous les deux ans, des prix de SF pour une oeuvre néerlandophone. Il apparaît que cette initiative laisse également la porte ouverte aux auteurs hollandais; j'en veux entre autres pour preuves les nombreuses anthologies, compilées par mes soins pour DAP et dont quatre variantes sont déjà parues, qui contiennent des oeuvres tant de Hollandais que de Flamands, tous des as dans le domaine de la SF et du Fantastique.

Parmi les maisons d'édition francophones de Belgique, seule Marabout entreprend la traduction d'auteurs flamands et la publication d'auteurs belges francophones de SF. Nous lui souhaitons à nouveau le vent en poupe afin de poursuivre la tradition d'une façon active. Nous signalons au passage que la collection de SF du "Masque" a déjà fait paraître, elle aussi, quelques romans d'écrivains flamands en traduction française. Du reste, en ce qui concerne la SF et le Fantastique francophone de nos compatriotes du Sud, nous nous orientons actuellement surtout vers une importation française. Et des traductions en néerlandais d'écrivains connus sur le plan international nous parviennent principalement via les Pays-Bas. Dans ce domaine, les autres éditeurs belges restent méfiants, malgré le succès des publications DAP à belles reliures et en format de poche, qui tend à prouver que la Belgique commence à être bien disposée à l'égard de la SF.

Même dans notre pays, l'individu commence tout doucement à prendre conscience de ce qui se passe autour de lui, du fait troublant que tout ce qui était jadis considéré comme sûr et stable, est subitement une nouvelle fois remis en question. L'individu est bien obligé d'accepter l'image de la vie qui change en triple vitesse. Cela ne signifie absolument pas qu'il a vraiment assimilé tout cela dans son intellect. Comme il ne parvient pas à suivre mentalement, l'individu cherche des solutions et trouve certaines réponses dans la SF. La SF lui fournit dans tous les cas au moins un appui. D'où le succès de la SF eu égard à la nouvelle conception du monde, qui remplace, auprès de couches toujours plus épaisses de population, l'ancienne conception du monde. Entretemps, la "Politique-fiction", apparentée à la SF, met en évidence encore d'autres aspects de la vie quotidienne dans une perspective nouvelle et souvent prémonitoire.

Certains auteurs belges et plus précisément des Flamands ont, sur ces entrefaites, acquis une notoriété déjà internationale. Paul Van Herck a connu le succès en France avec "Caroline, oh! Caroline" et "Crésudi dernier?". Ce dernier, la traduction française de "Sam of de Pluterdag" était paru au préalable aux Pays-Bas, puis aux Etats-Unis ("Where were you last Pluterdag?"), en Suède, au Mexique, en Allemagne. Mais, dans notre pays, Paul Van Herck, malgré le succès de "Pluterdag" et de son premier recueil "De Cirkels - Les cercles", a suscité si peu d'intérêt que, complètement éligi, il s'est progressivement reconverti dans la littérature psychoréaliste. C'est ainsi que nous perdons -espérons que ce ne soit que provisoire- notre Fredric Brown flamand.

Eddy C. Bertin n'a plus besoin d'être présenté: il est également traduit, entre autres en langue française, aux Etats-Unis et en Espagne, et considéré pour le moment comme le "chef de file" de la paralittérature flamande. Bob Van Laerhoven, qui possède un authentique don naturel, suit ses traces et se révélera comme un grand écrivain au fil des années. De nombreux autres écrivains flamands et significatifs ont eu droit de citer dans nos anthologies "Land van de Griezels - Pays du frisson", "Tweede Land van de Griezels - Second pays du frisson", et "Sprong in de Ruimte - Bond dans l'espace". Je n'ai pas voulu y établir la moindre distinction entre les écrivains hollandais et flamands de SF et de fantastique; je dirais même plus: dans "Land van de Griezels", des écrivains français ont pris la parole. A mon avis, la SF et le Fantastique ne connaissent pas de frontière. C'est pourquoi je n'ai pas hésité à inclure dans mon anthologie la plus récente, "Sprong naar Omega - Bond vers Omega", basée essentiellement sur l'oeuvre de grands maîtres internationaux comme Van Vogt, Asimov, Simak, Aldiss, Clarke, Bradbury, etc., une nouvelle de SF du Français George Barlow, qui commence seulement à être connu dans son propre pays, ce qu'il mérite depuis fort longtemps.

Terminons par un hommage spécial au philosophe du roman belge de SF, Gust Van Brussel, qui entre autre avec "De Ring - L'anneau" a posé le problème de la conscience interplanétaire à un tel niveau de qualité littéraire que même la "littérature normale" s'est prononcé en des termes très élogieux à son sujet. Gust van Brussel, qui est un de nos penseurs modernes, part du point de vue que le monde technocratique vers lequel nous tendons tout doucement n'est qu'une autre forme de la schyzophrénie mystico-magique du nazisme. Il est d'avis que la guerre cybernétique, telle qu'elle a été entre autre livrée au Viêt-nam par les computers, prouve à suffisance que la voie vers l'autodestruction est ouverte.

Un auteur de SF peut dénoncer cette schyzophrénie, pour autant qu'il intervienne comme catalyseur entre la science et l'individu, pour autant qu'il joue le rôle, que l'auteur a toujours joué depuis Homère, qui rend accessibles au Grec moyen les théories se trouvant à la base de l'idéalisme militaire-nationaliste de l'élite grecque et se manifestant chez les deux extrêmes, Sparte et Athènes. A notre époque, ce sont les écrivains de SF qui jouent ce rôle et "De Ring" est en quelque sorte le "Miroir de l'Histoire" de la planète Terre, qui se trouve dans une phase critique.

Ce fut un réel plaisir pour moi de pouvoir souligner à cette occasion le rôle même modeste que joue la Belgique au sein de cette importante mission.

Mesdames et messieurs, c'est pour moi, écrivain professionnel, un grand plaisir d'avoir été invité à Eurocon IV pour représenter l'Amérique du Nord.

Le terme "professionnel" est le mot-clef quant à ma conférence d'aujourd'hui. En âme et conscience, j'ai toujours essayé d'agir professionnnelement à un stade quelconque de la plupart des activités dans lesquelles je me suis lancé.

Et si je vous dévoile quelques-unes de ces activités -qui avaient souvent trait à l'écriture mais pas nécessairement-, je pense que vous prendrez intérêt à en découvrir les techniques que j'ai mises au point. Il y en a certaines que j'ai affinées moi-même. J'ai dû en acquérir d'autres -notamment dans le domaine de l'écriture- en m'informant dans des livres spécialisés.

Utiliser un titre tel que "La carrière d'un homme de métier" peut, au premier abord, sembler présomptueux de ma part. Tous les écrivains, sculpteurs, peintres ou dépanneurs de télévision chevronnés sont des hommes de métier. J'entends par là quelqu'un qui est capable de mettre en pratique un métier qu'on lui a appris. A chaque fois, il se rappelle avec une lucide clairvoyance quels gestes il lui faut accomplir.

En vertu de cette définition, tout professionnel qui s'est rendu à Eurocon 4 est dès lors un homme de métier.

Ce qui distingue la connaissance que j'ai du métier de celle qu'en ont les autres invités, est qu'eux ont démarré grâce à un talent naturel: moi pas.

Toute ma vie, j'ai été ce que l'on appelle aux Etats-Unis un "square", une sorte de type très sérieux, mûrement réfléchi. Je suis un de ces types en surnombre qui, manquant de talent naturel et ne possédant pas d'intuition naturelle -ce sont probablement des phénomènes liés-, ont dû penser la voie à se frayer dans la vie.

Je l'ai expliqué antérieurement à des gens et un de mes auditeurs m'a rétorqué: "Mais, c'est un robot que vous êtes en train de décrire là!". Je lui ai répondu: "C'est ce que j'appelle avoir du "métier".

Un de ces jours, l'envie peut me venir d'élaborer un système pour régir l'existence du parti. Ce faisant, j'accomplirai une performance. Si une telle perspective vous donne le frisson, soyez rassurés, je n'y ai pas encore réfléchi jusqu'à présent. Ce n'est donc pas encore pour demain.

Quoi qu'il en soit, le terme "performance" est adéquat. Dans les domaines où j'ai mis sur pied une méthode, un système, je suis comme un acteur qui est tout le temps sur scène. Accomplissant une performance permanente.

Dans cette optique, je fus fort intéressé par les informations relatives à la première visite que fit le Professeur Marshall McLuhan à New-York, une fois devenu célèbre. Le Docteur McLuhan est un professeur anglais de l'Université de Toronto, Canada; il y a publié un ouvrage fondamental sur la nouvelle pensée, intitulé "Understanding media" et qui a fait beaucoup de bruit. La nouvelle pensée se caractérise par le fait que ce ne sont pas les programmes, pas ce que les gens disent ou font, mais bien la radio et la télévision elles-mêmes qui sont le message.

Madison Avenue, à New-York, où les grandes agences nationales américaines de publicité ont leur quartier général, fut frappé de stupeur devant les implications possibles. Le Docteur McLuhan fut invité à faire une conférence à New-York lors d'un banquet donné par les hautes instances des agences de publicité. Le cachet de sa conférence fut fixé à 35.000 dollars. C'était à l'époque où le dollar était encore viable.

J'en viens maintenant à la raison pour laquelle je mentionne le Professeur McLuhan. Pendant la semaine qu'il passa à New-York, il était accompagné dans tous ses déplacements par un groupe de journalistes de renom. Et ils furent étonnés par la suite logique de sa -et ici on retrouve notre terme- performance.

Parmi les reporters figurait Tom Wolfe, un homme au style d'écriture inhabituellement brillant, moderne, journalistique. Et il rédigea sur cette semaine passée en compagnie de McLuhan un article que j'ai lu. Tom Wolfe y raconte, entre autres choses, que les journalistes emmenèrent McLuhan dans une de ces boîtes de nuit où toutes les serveuses sont nues. Ainsi, elles avaient toutes quelque chose de ces bronzes au silicium, aux poitrines généreuses. Et lorsqu'elles se penchaient au-dessus de vous pour vous servir, un gros sein ballottant vous faisait une longue caresse au fil de la joue.

Les journalistes attendaient de voir la réaction de McLuhan devant cette scène. Comme à son habitude, il accomplit une performance irréprochable dans le cadre de son système. Il déclara tout bonnement: "Elles sont en train de nous emporter." Comme Tom Wolfe le fit remarquer, il s'agissait d'une affirmation tellement originale que personne n'aurait pu la relever.

Au cas où l'un d'entre vous éprouverait quelque difficulté à comprendre ces pensées subtiles dans leur traduction, permettez-moi de faire une comparaison. Des êtres humains qui quittent cette planète à bord de vaisseaux spatiaux emporteront quelque chose de la terre où qu'ils aillent. Une femme emporte probablement quelque chose des hommes quoi qu'elle fasse. Un mari emporte en

lui quelque chose de sa femme où qu'il se rende.

L'une des différences entre le Docteur McLuhan et moi réside dans le fait que je ne traîne dans mon orbite aucun groupe de journalistes, qui retiennent leur respiration lors d'une entrevue, dans l'attente de ma réaction. Et, par ailleurs, aucun journaliste ne me sollicitait en 1939, à l'époque où mon premier système professionnel -ma méthode pour écrire- fut soumis à rude épreuve.

Voyons à présent ce qui s'est passé.

Pour le Canada, qui faisait et fait encore partie du Commonwealth britannique, la Seconde Guerre Mondiale débuta en septembre 1939, lorsque l'Allemagne envahit la Pologne.

J'avais, à l'âge de dix-ans, travaillé pendant quelques mois pour le gouvernement. De sorte qu'ils possédaient mon nom sur une liste de service civil. Je reçus un télégramme où l'on m'offrait une place d'employé de bureau au Département de la Défense Nationale, à Ottawa. Je m'étais déjà fait à l'idée que tout le monde allait être enrôlé sous peu. Donc, puisque j'étais myope même alors et que je portais des lunettes, j'acceptai le poste et arrivai à Ottawa avec mon épouse, Mayne, en novembre 1939.

Le jour de notre arrivée, je lus dans le journal que seuls quatorze appartements n'étaient pas loués dans la ville entière. Aussi, lorsqu'on me signala un appartement, comprenant deux chambres à coucher, pour septante-cinq dollars par mois, je m'y rendis en toute hâte et conclus la location en un tour de main.

Ce qui importe dans cette anecdote est que mon salaire mensuel ne s'élevait qu'à quatre-vingt un dollars.

Avec l'inflation que nous connaissons, nous ne réalisons pas que des gens subviennent à leurs besoins avec à peine soixante dollars par mois. Toujours est-il qu'avec mon appartement de fantaisie, je devais tenir le coup pendant un mois entier avec six dollars pour la nourriture, le mobilier, les frais généraux (dont un téléphone), les vêtements, et d'autres dépenses.

Lorsque je repense à ce temps-là, j'éprouve quelque étonnement. Franchement, je ne m'en suis pas fait le moins du monde. J'ai pris ma situation d'alors comme une chose tellement établie que je n'ai même pas songé combien mon attitude était inhabituelle. J'étais écrivain. J'avais planifié mon travail. Je revenais du travail à dix-sept heures trente. Mon épouse avait préparé le dîner. Je mangeais. Je m'octroyais ensuite vingt minutes de sieste. Puis je me mettais à rédiger mon tribut de huit cents mots pour une histoire. Cela m'occupait jusque vingt-trois heures. Enfin, j'allais au lit.

Le samedi, les personnes employées par le gouvernement travaillaient jusque treize heures. C'est ainsi que je pouvais disposer, outre de mes soirées, du samedi après-midi et de toute la journée du dimanche. C'était amplement suffisant. Ce fut dans cet appartement que j'écrivis mon premier roman de SF, "Slan - A la poursuite des Slans", long de quelque septante mille mots. En fonction du tarif d'un cent par mot qu'appliquait à l'époque "Astounding Science Fiction", j'aurais dû normalement recevoir sept cents dollars mais John W. Campbell Junior me donna un petit supplément: on me paya huit cent trente-cinq dollars.

Dans mon esprit, cela ne posait pas de problème. J'aurais pu continuer dans ces conditions jusqu'à la fin de la guerre. Mais une guerre est malheureusement une période qui n'offre pas de sécurité. On ne peut pas savoir de quoi sera fait le lendemain. Au début de 1941, je fus soudain réquisitionné pour travailler deux soirées par semaine, sans que me fussent payées ces heures supplémentaires. Puis ce furent quatre soirées par semaine. Ensuite, toute la journée du samedi. Puis, tout le dimanche. Je fus brusquement assailli par la fatigue. Pendant mes heures de loisir, je piquais un petit roupillon. Je cessai d'écrire.

Je me rendis compte que je me condamnais. Aussi quittai-je mon emploi. Je le quittai, par hasard, un mois avant que les employés du ministère soient bloqués à leur poste pour la durée de la guerre.

On approchait de la fin mai 1941. Nous louâmes une petite maison de campagne dans les collines Gatineau, au Québec, pour l'été et entre le 1er juin et le 31 août. Et c'est alors que j'écrivis quelques-uns de mes meilleurs récits de qualité, dont "The weapon shop - Les armureries d'Isher" et la première histoire mettant en scène le Rull.

À la fin du mois d'août, je regagnai Toronto et vécus pendant quelques temps dans un deux-pièces de la périphérie; puis j'effectuai le paiement d'une première traite pour une petite maison. Ce fut dans cette maison, à Toronto, en 1943, que je découvris la méthode grâce à laquelle j'acquis fortuitement ma capacité créative. Jusqu'à ce moment, j'avais attribué la totalité de mon succès à mon canevas de huit cents mots, élaboré au fil de cinq étapes, et à ma méthode d'écriture, ce que John Gallishaw, le promoteur du canevas de huit cents mots, appela les phrases de romans.

Mais, sans le savoir, j'avais mis en perç mon subconscient où se situe actuellement, à mon avis, la créativité humaine.

Voilà comment je procédais. Lorsque vous écrivez, comme je le faisais, à raison d'un cent pour un mot, et que vous écrivez lentement, que vous devez interrompre votre histoire pendant des heu-

res voire des jours, que vous avez un loyer à payer, vous devenez angoissé. Puisque les gens pensants ne doivent plus avoir honte de leurs émotions, j'avais tendance à m'éveiller spontanément la nuit, en proie à l'angoisse. Je réfléchissais à des canevas d'histoires -c'était la seule chose à laquelle je prenais garde alors. Et ensuite je me replongeais dans le sommeil. Le matin, je trouvais souvent une solution inhabituelle à ces problèmes nocturnes. Toutes mes meilleures intrigues à rebondissement ont été échafaudées de la sorte.

Car, comme je l'ai signalé, il me fallut longtemps avant de disposer d'une recette: jusqu'en juillet 1943, lorsque je réalisai ce que j'étais en train de faire.

Cette nuit-là, je fus éveillé par la sonnerie de notre réveil et je déménageai dans le salon. Je réglai la sonnerie pour une heure et demie plus tard. Lorsqu'elle m'éveilla, je la réglai une nouvelle fois pour une autre heure et demie plus tard, réfléchit à quelques problèmes que me posait l'histoire que j'étais en train d'écrire, et me rendormis.

Je fis cela en tout quatre fois au cours de cette nuit-là. Et le matin venu, la solution inhabituelle, l'étrange intrigue à rebondissements, était trouvée. Tout comme lorsque je m'éveillais, en proie à l'angoisse.

J'avais donc mon système pour accéder à mon subconscient. Pendant les sept années qui suivirent, je m'éveillai, à raison de quatre fois par nuit, quelque trois cents nuits par an.

Tout ce que l'on accomplit à l'aide de l'esprit ou en direction de l'esprit produit des effets secondaires. Si l'on en croit les tests d'aujourd'hui, vous accroissez votre intelligence sans le savoir lorsque vous faites des mots croisés. Ma méthode qui consistait à prendre contact avec le subconscient par l'intermédiaire de rêves dirigés avait probablement une série d'effets secondaires. Je crois que c'est la raison pour laquelle je peux parfois être de très mauvaise humeur pour plusieurs heures. Cela n'arrive pas souvent mais cela commença à Ottawa en 1940 et se produit toutes les quelques années. A mon avis, mes contacts continus avec le subconscient ouvrent un passage qui est normalement bloqué par suite de notre long conditionnement. Quant à ce dernier, je n'ai pas encore élaboré de système. Cela me vient juste à l'esprit.

En 1948, Simon and Schuster publia mon roman de SF, "The world of null-A - Le monde des non-A". Le directeur, qui était habilité à superviser cette publication, m'envoya vingt pages à simple interligne de suggestions afin que j'apporte des modifications. C'était quelque chose de neuf pour moi car je n'avais aucune idée de la façon systématique dont on traite avec un éditeur. Aussi apportai-je toutes les modifications sans broncher. La plupart d'entre elles visaient à éliminer les tournures de sémantique générale et à les remplacer par de l'anglais de tous les jours.

Le directeur était un "major" anglais, c'est-à-dire une personne qui s'est spécialisée au collège dans la forme traditionnelle de la langue anglaise. Et il sentit précisément qu'il ne fallait pas abuser de la sémantique générale.

Je découvris par la suite que les "major" anglais de cette époque étaient en général réticents aux idées de Korzybski concernant les usages de la langue anglaise. Aussi était-ce peut-être également le problème de ce directeur. Mais il est en fait difficile de déterminer avec précision dans quelle mesure une idée nouvelle peut être mise à contribution au cours d'une période de transition. Il est possible que, pour un directeur d'une grosse maison d'édition, il fût très tolérant.

A un moment donné, vers le milieu des années quarante, je constatai que cela faisait longtemps que je n'avais plus lu mon auteur favori, A. Merritt. Il avait écrit "The moon pool - Le gouffre de la lune" et "Creep, shadow, creep", et d'autres chefs-d'oeuvre de SF macabre. Et, le temps que cela décanse, je me mis à réfléchir. Alors, je remarquai une chose que, j'en suis sûr, la plupart d'entre vous ont également remarquée. Il vient un moment où un écrivain change de style.

Je conclus que cela se produisait au terme d'un cycle de dix ans. Lors des dix premières années de sa carrière d'écrivain, il s'intègre. Il reste fidèle à lui-même. Il reflète l'état d'esprit de cette période de dix ans. Je l'appelais la réalité bizarre courante.

Il pense sur la même longueur d'ondes que les gens avec lesquels il grandit. Son mode de pensée s'identifie à celui de sa génération. Pour lui, ses parents sont vieux jeu et lisent des œuvres dépassées: ils ont un esprit étroit.

Lorsqu'ils arrivent au terme du cycle de dix ans, tous les artistes et les écrivains en particulier ouvrent mieux l'oeil. Une nouvelle génération les talonne. Elle découvre l'écrivain vers la fin de son adolescence et elle trouve son style vieilli. Elle a un nouveau mode de pensée, une nouvelle sensibilité dynamique, une nouvelle réalité bizarre courante.

Que faire? Comment prévenir ce phénomène pour qu'il ne m'affecte pas? En 1947, dans un premier temps, je m'essayai à la rédaction d'un ouvrage traitant de l'hypnotisme à l'usage d'un psychologue. Il fut par hasard publié sous le titre de "The hypnotism handbook" et il est toujours dans le commerce aux Etats-Unis, bien qu'il n'ait jamais été traduit en aucune langue européenne.

Afin d'écrire cet ouvrage, j'accompagnai le psychologue à des leçons qu'il donna et à des dé

monstrations qu'il fit. J'assistai à ses cours pour docteurs en médecine qui songeaient, à l'époque, à utiliser l'hypnotisme lors des accouchements. Je figurais fortuitement comme stagiaire dans cette classe.

A ce moment-là, je pensais encore consacrer un livre à ma théorie pour réaliser des choses de façon professionnelle. Je me plongeai par conséquent dans des recherches à cette fin. Cela constitua le premier pas vers une étude du comportement humain différente de celle qui consistait à lire des ouvrages sur le sujet. J'avais lu plus de cent livres traitant de psychologie. Et j'étais perdu car il y avait tellement d'écoles différentes qui prônaient des idées contradictoires.

Ce fut dans cet ordre d'idées qu'au début de 1950 mon ami L. Ron Hubbard commença, en me téléphonant de New-York, à me presser de témoigner en faveur du système de thérapie psychologique, qu'il avait récemment découvert et qu'il appelait "Dianétique". Il m'avait adressé en exclusivité une copie de son travail; et ce qu'il avançait concordait avec ce que j'avais observé dans mon étude sur l'hypnotisme. Il soulignait dans son oeuvre que les gens sont en état d'hypnose pendant toute leur vie et qu'ils ont besoin d'être dés-hypnotisés. Il me téléphona, tous les matins et tout excité, pendant dix-sept matinées d'affilée. Le dix-septième matin, il m'annonça que de nombreuses personnes en Californie voulaient verser une cotisation et qu'il n'y avait pas de répondant; je lui **dis** alors: "Allez, Ron, dis-leur de me l'envoyer et je te le mettrai de côté."

Trois jours après, je recevais une lettre par avion, me nommant à la tête de la fondation californienne de Dianétique. Cela évolua tout bonnement comme une expérience et je n'ai jamais eu à regretter cet élan subit, qui me permit probablement d'étudier le comportement humain d'une manière directe.

Ces premières organisations dianétiques durèrent moins d'un an. J'étais chargé de l'intéressante mission consistant à voir un million de dollars se réduire à néant. Dans tout le pays, les Hubbard Dianetic foundations de cette époque tombèrent en faillite. Je ne souhaitais pas être impliqué dans une faillite. C'est ainsi que le conseiller juridique de la fondation et moi-même allâmes trouver tous les créanciers. Ces derniers se contentèrent de récupérer leur part de l'actif subsistant. De sorte que la compagnie dianétique de Californie fut la seule à ne pas tomber en faillite.

Pendant plusieurs mois après le partage final, je travaillai avec l'illusion que j'avais à présent réalisé mon étude sur le comportement humain. Je me remis alors à écrire. J'écrivis une longue nouvelle, "Fulfillment - Accomplissement" pour une anthologie "New adventures in time and space - Nouvelles aventures dans le Temps et l'Espace". Et j'envisageais de me remettre à écrire à plein temps lorsque Mayne me fit remarquer que le fait de travailler dans le service administratif d'une institution mentale ne fait pas de moi un psychiatre.

Mayne croyait que la dianétique avait prolongé sa vie. Elle avait subi une opération tous les deux ans et le docteur en recommandait une autre; et, subitement, ce ne fut plus nécessaire. De sorte qu'elle souhaitait poursuivre le traitement par la dianétique. Et je me proposai de faire l'acquisition d'un appartement comportant une pièce supplémentaire donnant sur l'arrière, où elle pourrait pratiquer la dianétique. C'était ce que faisait plus d'un auditeur diplômé: une sorte de psychothérapie amateur sur le côté.

La déclaration de Mayne relativement à mon rôle administratif commença à me trotter dans la tête et j'en tirai une leçon professionnelle. Aussi louâmes-nous une maison de douze pièces, qui devint un centre dianétique. Le bail était de trois ans. Mais lorsque je commençai à nouer des contacts avec des êtres humains, je fus bien vite emballé. De sorte que ce qui se voulait une étude de trois ans, devait durer quelque douze ans.

Pendant ce laps de temps, je publiai en 1958 un nouveau roman de SF, "The mind cage - La cité du grand juge". Anthony Boucher le critiqua sous prétexte qu'il renfermait tous mes pires stéréotypes. Je sais à présent qu'il se trompait, mais il me convainquit à l'époque que je n'étais pas encore arrivé au terme de mon cycle de dix ans.

Il y eut quelques résultats concrets sur le plan de l'écriture. Lors de mon observation dianétique du comportement humain, je remarquai les caractéristiques du type de personne que j'appelle le mâle violent. Il ressortit des moments de loisir, que je mis à profit entre 1958 et 1961, un roman qui n'était pas de SF, relatif à la Chine communiste et qui fut publié en 1962 par Farrar, Straus and Giroux sous couverture cartonnée et sous le titre de "The violent man".

Colin Wilson, l'écrivain existentialiste britannique, croit que mon étude sur l'homme qui éprouve des sentiments tellement droits que cela lui donne le droit de frapper et de blesser, devrait me valoir une niche dans le temple psychologique de la renommée. Le livre ne marcha pas très bien dans son édition cartonnée mais il fut réimprimé à plusieurs reprises dans des éditions à bon marché et il est reparu cette année chez Pocketbooks, l'un des plus importants éditeurs américains de collections grand public.

Une autre conséquence en fut mon opinion systématique au sujet des femmes. En rédigeant "The

violent man", j'ai fait la description du comportement de deux femmes. J'ai simplement décrit ce que j'avais vu faire par deux femmes sans qu'elles comprissent pourquoi elles le faisaient. C'est pourquoi je demandai, au cours des quelques années qui suivirent, à quelque trois cents hommes et femmes comment ils expliqueraient ce que ces femmes faisaient.

J'ai écrit deux histoires intégrant d'une manière assez approfondie une petite partie de mon opinion systématique à propos des femmes. D'une part, dans une longue nouvelle "The sound of wild laughter - Le son", et de l'autre dans sa suite, un roman, "The secret galactics - Les galactiques secrets". Il avait fallu un livre, "The violent man", pour décrire les hommes - qui sont après tout des créatures simples sur le plan émotionnel - mais j'estime qu'il faudra quatre romans supplémentaires pour adapter mon système tout entier à des femmes.

1958 semble avoir été une année vraiment féconde. Car j'ai appris cette année-là que trois hommes, avec lesquels j'avais été sur les bancs d'école, étaient tous devenus riches. De sorte que j'entrepris de me rappeler à quoi ils ressemblaient dans leur adolescence. Je publiai enfin dans les années septante, "The money personality", un livre n'ayant rien de commun avec la SF. Il décrivait et dressait une liste des douze qualités dont vous devez faire preuve pour rapporter et gagner de l'argent.

Vous pouvez constater que le modèle dont je me sers pour écrire des livres se fonde principalement sur la recherche, que ce soit pour "The hypnotism handbook", "The violent man" ou "The money personality". Mais l'étude du comportement humain résultait d'une approche professionnelle pendant douze ans. A son apogée, le centre dianétique rapportait vingt-et-un mille dollars par mois.

Deux autres systèmes découlèrent de mon étude dianétique. Le troisième est une méthode pour la thérapie des rêves, dans laquelle j'ai commencé à utiliser la technique qui consistait à m'éveiller toutes les heures et demies dans le but d'éliminer des problèmes émotionnels. Dans ce cas-ci, je n'utilisais pas de sonnerie de réveil. Je disposais d'une minuterie industrielle et elle était enregistrée sur une cassette, sur laquelle j'enregistrais également quelques phrases destinées à m'éveiller et à me rappeler quel problème je m'efforçais de résoudre.

Le quatrième système est une approche thérapeutique à appliquer.

Je n'ai fait que consacrer une brochure à ces deux derniers systèmes pour des raisons de droits d'auteur.

Mais je suis en train de considérer deux possibilités professionnelles en relation avec eux. L'une d'elles vous fera sourciller comme elle m'a fait sourciller la première fois que j'y ai songé. Mais je crois que je peux m'astreindre à passer à la pratique.

Je vais vous raconter cela d'ici une minute.

En 1963, j'ai recommencé à écrire de la SF pour "If worlds of science fiction" parce que Frederick Pohl me l'avait demandé. Et c'est ainsi que je mis au point en 1969 une méthode qui me permit d'écrire davantage au point que je travaillai sur six romans de front.

Les cinq premiers étaient "Quest for the future - Quête sans fin", "The battle of forever - La bataille de l'éternité", "The darkness on Diamondia - Ténèbres sur Diamondia", "Children of tomorrow", et "The secret galactics". Le sixième, je l'ai laissé de côté mais je viens de le terminer récemment et il va être publié chez Pocketbooks. Je l'ai intitulé "Indian summer of a pair of spectacles".

J'ai écrit en outre le roman "Supermind - Invasion galactique", un nouveau recueil pour Pocketbooks intitulé "The best of A. E. Van Vogt", des versions romancées de deux séries de nouvelles parues dans "If" et "Galaxy" sous le titre de "More than superhuman" et "The silkies - Le silkies", deux romans originaux intitulés respectivement "Future glitter - Des lendemains qui scintillent" et "The anarchistic colossus", et je dispose de trois nouveaux romans; par ailleurs, un tout nouveau recueil de nouvelles jamais publiées auparavant est sur le point de sortir.

Entretiens, vers le début de 1972, je me suis plongé dans une nouvelle étude fabuleuse, que j'ai érigée en système professionnel dès 1974.

En 1970, j'avais complété mon expérience pratique. Je remarquai que les promenades pour le chien de la maison s'accourtaient toujours davantage. Il ne fallut pas longtemps pour qu'elles passent de quarante à dix minutes. Il se fait que l'exercice en question est assez ennuyeux.

Un jour, cette grande pensée me traversa l'esprit: pourquoi n'apprendrais-je pas les langues étrangères tout en promenant le chien? De sorte que j'achetai quelques disques pour étudier les langues, que je les enregistras sur une bande magnétique, puis sur cassettes, afin de pouvoir emporter la langue avec moi.

Je découvris rapidement qu'aucun de ces systèmes commerciaux n'était approprié pour enseigner des langues à des gens qui marchent à pas rapides. Aussi pris-je le temps qu'il fallait et, assisté de deux bandes enregistreuses, j'entrepris de mettre au point un système qui fût approprié. Mais il m'en coûta de nombreuses heures à bricoler le matériel avant que je pusse étudier une langue tout en marchant d'un bon pas. Je finis par placer, en février 1974, une annonce dans le plus grand journal de Los Angeles. Le texte en était libellé comme suit: "Ecrivain recherche des gens non-enregistrés commercialement et parlant frison, flamand, bas allemand, yiddish, basque,

rhéto-roman, wallon. Paiera dix dollars de l'heure."

Si vous vous demandez pourquoi je recherchais des dialectes et des langues qui n'offraient qu'un intérêt régional, je vous dirai que mon chien et moi peu nous importe les langues que nous étudions. Et, en outre, je me suis souvent demandé à quoi pouvaient ressembler ces langues.

Une Frisonne, un professeur flamand, un architecte parlant le bas allemand et un jeune homme qui parlait le rhéto-roman me contactèrent et enregistrèrent de la matière pour moi à l'aide de mon équipement. Je n'étais toujours pas en train de penser en professionnel. Comme je l'ai signé, je suis lent à la détente.

Néanmoins, quelques mois plus tard, cela se transposa brusquement sur le plan professionnel. Je constatai qu'il existait probablement deux cents langues disponibles dans la région de Los Angeles. Je fondai alors ce que j'appelai le "200 Language Club", entrepris de placer des annonces dans un magazine littéraire de portée nationale et me mis en quête de gens qui parlaient des langues étrangères. Et, bien sûr, dès qu'ils se pointaient, je les emmenais dans un studio d'enregistrement professionnel et conclusais des contrats avec eux.

Je ne peux pas y consacrer trop de temps bien que je commence à faire des affaires dans le domaine de l'enseignement des langues grâce à ma méthode, sur laquelle je perçois des droits d'auteur. Une importante organisation, qui prône l'éducation par cassette, a conclu un contrat avec moi et ils ont entrepris de noyer tous les collèges du pays en faisant la promotion de mes bandes de haut allemand, de français et d'espagnol. Ce qui est intéressant en la matière est qu'ils ont jusqu'à présent assuré la promotion des bandes utilisées par le département d'état américain afin d'enseigner les langues étrangères à ses services de l'étranger.

Lorsque j'en aurai terminé avec les deux romans de SF que je suis en train d'écrire, j'envisage de faire quelque chose de ma thérapie des rêves et de ma méthode pratique, principalement cette dernière, sur le plan professionnel.

Et cela m'amène probablement à la meilleure et la plus horripilante pensée que je peux apporter en Europe.

A la mi-1977, j'ai adressé une lettre à tous les membres de l'association "Science Fiction Writers of America", c'est-à-dire à quelque quatre cent cinquante écrivains. L'un des points que j'y développais avait trait à la recherche de nouvelles sciences dans la SF. Je demandais aux auteurs qui pensaient avoir inventé une nouvelle science dans leurs histoires de renseigner le titre de leur histoire et le numéro de la page. Je reçus plusieurs réponses intéressantes, mais la plus pertinente fut celle de T. J. Bassler, M. D. qui a écrit de la SF sous le pseudonyme de T. J. Bass. Les deux seuls titres que je connaisse de lui sont "Half past human - Humanité et demie" et "The godwhale - Le dieu-baleine", deux romans très impressionnants.

Le docteur Bassler est spécialisé en gériatre, c'est-à-dire qu'il permet aux vieilles personnes de prolonger leur vie. Voilà des années, il a commencé à faire suivre un traitement à ses clients qui exige de lui et fatalement d'eux - ployant sous le fardeau de l'âge - de marcher trente miles chaque jour. Il les fait à pied avec eux et garantit qu'ils se portent on ne peut mieux.

Il m'écrivit qu'il voyait dans ce système de course à pied quelque chose qui pourrait bien marquer le début d'une science de l'immortalité. Car ses clients, âgés de plus de septante ans, qui commencent à tituber et à trébucher, en accomplissant leurs trente miles par jour, développent des organes qui, lors de tous les tests, présentent des analogies avec ceux d'adolescents en pleine santé.

Commencez-vous à ployer sous le poids des ans? S'il s'avère que le fait de parcourir trente miles par jour peut vous permettre plus longtemps, allez-vous gambader? C'est bien mon intention. Parce que, alors que nous jouissions d'une bonne santé, j'ai assisté à la longue maladie puis à la mort de ma femme, à la vieillesse de mon chien qui ne tenait plus à trotter et à la considérable détérioration de ma condition physique. Donc, je m'accorde régulièrement dix minutes de promenade pour faire de l'exercice.

J'ai par conséquent décidé de transformer cette course à pied en opération professionnelle. Je suis parvenu à trouver des gens qui me paient pour que je trotte avec eux et pour que je leur explique le système qui m'a permis de rester jusqu'à présent en parfaite santé. Tantôt je suis convié chez ces gens, tantôt ils s'inscrivent à des cours, car je pratique les deux solutions. Vous pouvez admirer le résultat.

J'ai également songé à faire l'acquisition d'un motel et de jeter les bases d'une affaire en relation avec la thérapie des rêves. Chaque chambre serait équipée d'un haut-parleur et le client serait éveillé à un intervalle régulier d'une heure et demie; il pourrait ainsi réfléchir à ce que lui et moi avons dit à son sujet en des termes d'expérience émotionnelle avec référence au passé. Je vois l'enseigne d'ici: "Dream Motel".

Et ce qui rend possible cette seconde affaire est que j'ai récemment vendu quelques terres. Et si j'investis le prochain paiement dans une propriété et dans un certain délai, je ne serai pas taxé.

Comme vous pouvez le remarquer, je vous ai indiqué une série de voies pour réaliser des choses d'une façon professionnelle. Ce qui est encore plus intéressant, c'est que j'ai fait part de ces deux projets -celui du motel pour les rêves et celui des courses à pied- à des psychologues de mes amis. Et ils croient pouvoir convertir une dizaine d'autres collègues à cette recette et recommander un tel motel à des patients, parce qu'il est bien sûr fort important dans le cadre de l'analyse des rêves.

Pendant toute mon étude dianétique, un docteur en médecine a examiné tous nos clients et l'un ou l'autre m'a téléphoné ou écrit une lettre pour me recommander de suivre la condition physique de telle ou telle personne. Au même niveau professionnel, un psychologue ■ fait passer, au préalable et ultérieurement, tous les tests psychologiques. J'ai l'impression que si le fondateur de la dianétique, Monsieur Hubbard, avait fait ce que j'ai fait, il ne serait pas confronté actuellement à tant de problèmes.

J'ai remis à Bernard Goorden des copies de mes brochures relatives à plusieurs points que j'ai évoqués ici. Vous pouvez lui en acheter des photocopies. Si une traduction en ■ été faite, le prix en est bien évidemment majoré en conséquence. Mais tous les bénéfices en reviendront à la convention.

Voilà brièvement retracée la carrière d'une personne dont le talent a été enterré de la même façon qu'est enterré le talent de 99% des gens. Je me suis frayé un passage vers le subconscient à travers le concret mental et j'ai vécu grâce à une police imaginée en fonction d'un professionnel. Et à un point tel que cela a été couronné de succès.

Si je deviens un adepte de la course à pieds sur trente miles, j'en ai encore pour quelques années, s'il faut en croire la théorie du docteur Bassler. Et il se peut par conséquent que j'aie d'autres choses à raconter dans l'avenir. Il s'agira, je l'espère, d'autant d'activités professionnelles s'inscrivant dans la suite de la carrière d'un homme de métier. Je vous remercie de votre attention.

Les "Voyages extraordinaires" en Russie

150^e anniversaire de la naissance de Jules Verne

Nous commémorens ce mois le 150^e anniversaire de la naissance du grand écrivain français Jules Verne.

Evgenij Brandis, le célèbre critique littéraire soviétique, auteur de nombreux ouvrages consacrés à la vie et à l'oeuvre de Jules Verne (le dernier d'entre-eux, intitulé "Le Précurseur", a été publié en 1976 dans la collection "Molodaja Gvardija"), nous parle des oeuvres de l'illustre écrivain fantastique éditées en Russie.

Le sort des oeuvres du grand écrivain dans son pays et à l'étranger est un de ces aspects fascinants de l'histoire de la littérature qui présente de nombreuses facettes : histoire du pays et de sa culture, intérêts des lecteurs et psychologie de la perception, sans parler même du théâtre, de la musique, du cinéma et de la télévision. On pourrait à cet égard écrire sur Jules Verne autant d'études qu'il y a de pays où ont été traduits et adoptés ses "Voyages extraordinaires" et où ils ont exercé une énorme influence sur les générations successives.

Jules Verne a travaillé plus de quarante ans à cette gigantesque série qui comprend soixante-quatre romans et deux recueils de contes et récits. Il s'était donné pour but de décrire le "globe terrestre" - la nature des diverses zones climatiques, le monde animal et végétal, les moeurs et coutumes de tous les peuples de la planète. Mais, comme chacun sait, l'action de chacune de ses oeuvres ne se déroule pas seulement sur la Terre ou dans les profondeurs de celle-ci, mais aussi dans les airs et même dans le cosmos.

Les premiers romans de Jules Verne, publiés dans les années soixante, lui valurent un succès énorme et furent traduits en un grand nombre de langues. La renommée qui l'accompagna jusqu'à la fin de sa vie ne s'est pas démentie au cours des années. Jules Verne est, dans l'histoire de la littérature française, le premier écrivain classique de science-fiction dont les romans reposent sur des prévisions scientifiques concrètes. Il fut un maître incomparable dans le domaine du roman de voyages et d'aventures, un éminent défenseur de la science et de ses conquêtes futures.

Les "Voyages extraordinaires", publiés dans la collection Hetzel, éditeur attitré de Jules Verne, comptent 47 volumes in-8° (18 x 27 cm) comportant deux mille cinq cents gravures réalisées par les plus grands maîtres français. Dans les éditions compactes parues en même temps, la

même série rassemble 97 livres - environ mille feuilles imprimées ou dix-huit mille pages de livre.

Jules Verne mourut en 1905. Il laissait huit romans non publiés qui furent édités par Hetzel-le-jeune jusqu'en 1910, et seul le dernier roman, "L'Etonnante Aventure de la Mission Barsac", fut publié à part en 1919 dans la collection "Hachette". Ainsi, la publication de la série entière, du premier au dernier livre, dura 56 ans.

La bibliographie des éditions de Jules Verne publiées durant sa vie en plusieurs langues constituerait un volume important. Mais il s'en faut de beaucoup que toutes les traductions aient été publiées. L'absence ou l'imperfection des droits d'auteur ne permirent guère à Jules Verne lui-même de soupçonner qu'on lisait ses oeuvres en arménien, qu'elles étaient publiées dans les Républiques baltes et dans les Balkans, en Afrique et en Amérique latine.

Chaque pays découvrait "son" Jules Verne. L'Italien se distinguait imperceptiblement de l'Espagnol, l'Anglais de l'Américain, etc. En Russie, ses romans tombèrent en terre fertile. L'éloquence dont usaient les "Voyages extraordinaires" pour parler des sciences naturelles, la foi inébranlable de l'écrivain en la puissance du bon sens qui permettra à l'homme de saisir l'incompris et de se rendre maître de la nature impressionnèrent le lecteur russe progressiste bien plus encore que ne le firent les sujets eux-mêmes.

Ce n'est pas sans raison que dans son analyse consacrée au premier roman traduit, "Cinq Semaines en Ballon", d'un écrivain inconnu nommé Jules Verne, M.E. Saltykov-Chtchedrine^{1*} mit l'accent sur la valeur positive de cette oeuvre ("Le Contemporain", 1864, janvier-février). Le deuxième roman de Jules Verne, "Voyage au Centre de la Terre", adapté par E. Likhatcheva et A. Suvorina fut lui aussi favorablement accueilli par le "Contemporain". La critique loua l'art avec lequel l'auteur popularisait les idées des sciences naturelles sous la forme d'un captivant roman fantastique. Rappelons que le héros de ce livre, le professeur Lidenbrock est l'auteur de la célèbre maxime : "Pour grandes que soient les merveilles de la nature, elles sont toujours explicables par des raisons physiques". Le journal "Golos"

* Les numéros dans le texte renvoient aux "Notes du traducteur" en fin du présent article

("La Voix"), édité par A.A. Kraevskij, jugeait ce même roman d'un tout autre oeil : le "Voyage au Centre de la Terre" n'était que de la propagande pour le matérialisme "dans l'esprit des Bazarov, Lopoukhov et compagnie" (mars 1866). Cette déclaration fut bientôt suivie d'une circulaire émise par le Ministère de l'Intérieur dans laquelle le ministre Valouev déclarait qu'il fallait retirer des bibliothèques scolaires ce "livre absolument immoral par les tendances qu'il reflète".

Cependant, si l'écrivain français avait attiré sur lui l'attention des cercles officiels de Russie, ces derniers ne purent empêcher la demande des oeuvres de Jules Verne de croître sans cesse. Ses romans étaient publiés chaque jour dans des éditions et des traductions nouvelles qui suscitaient l'enthousiasme de la presse non seulement dans la capitale mais encore dans la province. Même des journaux comme, par exemple, "Le Bulletin de Bessarabie" ou "La Gazette d'Astrakhan" analysaient ses nouvelles oeuvres.

Cette large diffusion des livres de Jules Verne parmi les lecteurs russes est due en grande partie aux traductions qu'en effectua un grand écrivain classique de la littérature ukrainienne, Marko Vovtchok (M.A. Markovitch, 1833 - 1907). Elle écrivait en trois langues et traduisit en russe toute une bibliothèque d'auteurs étrangers. Durant de longues années, Maria Alexandrovna entretenait des relations amicales avec l'éditeur parisien Hetzel et collabora activement à son "Magasin d'Education et de Récréation", oeuvre de jeunesse, qui publia d'année en année les nouveaux volumes des "Voyages extraordinaires". De 1867 à 1877, Marko Vovtchok traduisit quatorze romans de Jules Verne, un recueil de ses contes et récits ainsi qu'un ouvrage géographique de vulgarisation scientifique "Histoire des Grands Voyages et des Grands Voyageurs".

Désirant protéger les oeuvres de Jules Verne contre les éditeurs mercantiles qui en publiaient des traductions exécrables, Hetzel fit de Marko Vovtchok sa représentante à Saint-Petersbourg et conclut un accord avec l'éditeur Zvonarev qui était en relation avec Nekrassov² et les "Annales de la Patrie". Hetzel envoyait régulièrement à Péttersbourg les épreuves des romans de Jules Verne ainsi que les clichés des illustrations. A cette époque, c'étaient les meilleures éditions russes des romans de Jules Verne, tant par la qualité des traductions que par leur présentation. Les traductions de Marko Vovtchok restituaient au lecteur la légèreté et la vivacité du style de Jules Verne ainsi que son humour bien français. Mais même ces bonnes traductions n'étaient pas exemptes d'erreurs ni de lacunes.

Dans les années soixante-dix, L.I. Tolstoï découvrit avec émerveillement les oeuvres de Jules Verne. Lorsqu'on a dressé l'inventaire de sa bibliothèque de Iasnaïa Poliana, on a trouvé plusieurs tomes des "Voyages extraordinaires" de la collection Hetzel. Léon Nikolaïevitch non seulement appréciait énormément le talent littéraire du romancier français, mais encore il discutait, dans sa correspondance avec N.H. Strakhov ³, les problèmes scientifiques, techniques et théoriques que posaient les livres de Jules Verne. Même A.A. Fet ⁴ en parle.

Tolstoï éprouva un plaisir tout particulier à la lecture du roman "Le Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours" qu'il lut, à la suite des autres, à ses enfants. "Ce dernier roman - rapporte I.L. Tolstoï, le fils de l'écrivain - ne comportait aucune illustration. C'est alors que papa se mit à l'illustrer lui-même. Chaque jour il préparait à la plume les dessins qu'il montrerait le soir, et ils étaient si intéressants qu'ils nous plaisaient beaucoup plus que les illustrations que l'on trouvait dans les autres livres". On a conservé ces dessins : ce sont des dessins à la plume, tracés à l'encre noire, saisissants et expressifs. Les légendes sont en français.

A.V. Tsinger, alors étudiant puis professeur-titulaire de la chaire de physique de l'Université de Moscou entendit en 1891 L.N. Tolstoï parler de Jules Verne en ces termes : "Les romans de Jules Verne sont parfaits. Je les ai lus alors que j'avais atteint l'âge adulte et pourtant, je me le rappelle, ils m'ont ravi. Il possède une maîtrise étonnante de l'intrigue, des histoires captivantes. Et si vous aviez entendu avec quelle admiration en parlait Tourgueniev! Je ne me souviens pas que quiconque ait soulevé chez lui plus d'enthousiasme que Jules Verne".

Apparemment, Jules Verne et Tourgueniev ne nouèrent pas de relations personnelles quoiqu'ils eussent un ami commun en la personne de Hetzel qui publiait les oeuvres de Tourgueniev en langue française. On sait seulement que l'écrivain russe rencontra une fois Jules Verne au cours d'une soirée donnée par Pauline Viardot ⁴. Mais Tourgueniev se tenait au courant des oeuvres de Jules Verne dont il vantait la rigueur logique dans le développement de l'action et le comportement naturel des héros.

C'est à sa grande surprise que Ivan Sergheïevitch se vit choisi comme conseiller littéraire pour un roman de Jules Verne dont l'action se déroulait en Russie. Hetzel soumit à son appréciation le texte déjà rédigé du "Courrier du Tsar" et, le 23 octobre 1875, il reçut la réponse suivante : "Mon cher ami, le livre de Jules Verne n'est absolument pas conforme à la réalité, mais cela n'a guère d'importance : il est divertissant. L'invraisemblable est que le Khan de Boukhara puisse, de nos jours, envahir la Sibérie

- c'est exactement comme si j'imaginais que la France puisse être occupée par la Hollande". Et pourtant Tourgueniev approuva ce roman empreint d'une grande sympathie pour la Russie et son peuple, pour les exilés politiques de Sibérie. Il ajouta par ailleurs deux ou trois remarques, dont Jules Verne tint compte, puis, à la demande de Hetzel, organisa une rencontre avec l'ambassadeur de Russie à Paris, le prince N.A. Orlov. L'ambassadeur ne trouva rien de "blâmable" dans ce roman mais conseilla toutefois d'en modifier le titre. Le "Courrier du Tsar" devint donc "Michel Strogoff". Cependant, les craintes exprimées par Tourgueniev de voir le livre refusé par la censure de Saint-Petersbourg se révélèrent parfaitement justifiées. La censure pétersbourgeoise estima qu'il était inutile d'évoquer le souvenir des membres de mouvements révolutionnaires qui s'étaient attaqués au gouvernement tsariste ni de créer une aventure fabuleuse reposant sur des faits historiques fictifs. La traduction russe de "Michel Strogoff" ne parut qu'après la révolution de 1905.

En Russie, comme en France d'ailleurs, la mise en scène des romans de Jules Verne jouissait d'un succès tout particulier. Dans presque toutes les grandes villes, les théâtres jouaient sans relâche "Le Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours", "cette grande féerie de l'aventure". On jouait également l'"opéra-féerie" d'Offenbach "Le Voyage dans la Lune" ainsi que l'adaptation théâtrale d'autres romans de Jules Verne : "Vingt Mille Lieues sous les Mers", "Les Enfants du Capitaine Grant", "L'Ile Mystérieuse", "Un hibernage dans les Glaces".

L'intérêt que portaient les lecteurs russe à l'oeuvre de Jules Verne était si grand que presque tous ses romans étaient traduits en Russie l'année même de leur parution en français. On peut estimer que Jules Verne atteignit l'apogée de son succès vers les années quatre-vingt. Il n'était pas rare que de jeunes collégiens, après s'être gavés de romans de Jules Verne, Cooper ou Mayne Reid, s'évadassent vers les "prairies américaines" et les "jungles africaines", tant était contagieux, pour reprendre les mots de A.N. Tolstol, "ce romantisme sain qui ouvrait des horizons nouveaux ... durant ces années vides et tristes du règne d'Alexandre III".

Le succès fabuleux des oeuvres de Jules Verne et l'agiotage commercial des éditeurs concurrents qui ne cessaient de lancer sur le marché des traductions souvent mauvaises fournirent à A.P. Tchekhov l'occasion d'écrire une parodie pleine de finesse, "Les Iles Volantes", publiée en 1885 dans la revue "Le Réveil-Matin" ("Budil'nik"). Parodiant subtilement les romans qui faisaient l'objet d'une production en série, Antosha Tchekhonte se moque

également des traducteurs manqués.

Mais nul autre que Tchekhov n'a pu prononcer ces mots prophétiques : "J'ai pensé que l'intuition de l'artiste équivaut parfois au génie du savant, que l'un et l'autre poursuivent les mêmes buts, ont même nature, et que peut-être, avec le temps, quand les méthodes se seront perfectionnées, il leur sera donné de se fondre dans une force commune, gigantesque et colossale qu'il est encore difficile d'imaginer aujourd'hui...".

Jules Verne fut également un des premiers écrivains à réunir dans son oeuvre science et art dans un alliage miraculeux. Il ne se contenta pas de puiser dans les connaissances de la science, il stimula lui-même le progrès scientifique. La passion qu'ils éprouvaient pour Jules Verne - nous n'en voulons comme témoignage que les mémoires de savants célèbres - a poussé nombre de ses jeunes lecteurs, encore sur les bancs de l'école, à choisir une fois pour toutes la carrière qu'ils suivraient durant leur vie entière. Il a "communiqué" à V.A. Obroutchev⁵ son intérêt pour l'étude des pays lointains, presque inconnus, et à K.E. Tsiolkovski⁶ son désir de voyager dans le cosmos. Le "Père de l'aviation russe", N.I. Joukovski⁷, n'avait dans sa bibliothèque qu'une seule oeuvre littéraire - le roman "Robur le Conquérant" de Jules Verne. D.I. Mendeleïev⁸ l'appelait un "génie scientifique" et relut plusieurs fois "Un Hivernage dans les Glaces", livre qui rejoignait l'intérêt qu'il éprouvait pour la conquête de l'Arctique. On pourrait citer à l'infini les exemples de ce genre.

"Jules Verne existe en de multiples traductions -écrivait en 1904 le célèbre bibliographe N.A. Roubakine⁹. Certains de ses livres, les plus populaires, par exemple "Les Aventures du Capitaine Hatteras", "Vingt Mille Lieues sous les Mers", "Les Enfants du Capitaine Grant" existent sur le marché dans sept à dix traductions différentes... Il y eut même à un certain moment une véritable inondation du marché du livre par les romans du populaire écrivain. Cette inondation fut organisée principalement par les travaux de Vol'f.¹⁰ C'était en 1890. Bref, on imprima alors 27 volumes des oeuvres de Jules Verne à 675 000 exemplaires. Certains livres parurent en outre dans 12 - 16 éditions".

Parmi les éditions datant d'avant la révolution, la plus soignée, malgré le manque de soin accordé aux traductions, et la plus complète fut la collection des oeuvres de Jules Verne lancée par P.P. Soïkine¹¹ en 88 livres publiés en annexe du journal "La Nature et l'Homme" au cours des années 1906 - 1907. Plus tard, déjà sous le régime soviétique, nombre de ces traductions furent revues et incluses dans les oeuvres de l'écrivain français rassemblées dans

la collection ZIF ("Zemlja i Fabrika" - "La Famille et l'Usine" N.d.T.) en 1927 - 1929. La meilleure des éditions soviétiques est celle qui a été publiée par le "Goslitizdat" en 12 tomes (Moscou, 1955 - 57). Cette édition se distingue avantageusement de toutes les précédentes grâce à ses traductions nouvelles, ses commentaires scientifiques et littéraires, mais elle ne reprend malheureusement qu'une plus petite série des "Voyages extraordinaires" (25 romans et 4 récits). En revanche, elle inclut quelques romans posthumes, publiés après la parution de l'édition Soïkine.

Outre la série commentée "Histoire des Grands Voyages et des Grands Voyageurs" (Moscou, Detgiz, 1958 - 61), quelque 10 romans de Jules Verne ont été édités ces dernières années, qui n'avaient plus été publiés depuis longtemps ou qui ont été traduits pour la première fois en russe : "L'Etonnante Aventure de la Mission Barsac", "Le Pilote du Danube", "Mirifiques Aventures de Maître Antifer", "Le Testament d'un Excentrique", "Claudius Bombarnac", "La Jangada", "Les Naufragés du 'Jonathan'", "L'Ecole des Robinsons" ("Ural'skij Sledopyt", 1970, N° 16). Il faut encore y ajouter un roman écrit en collaboration avec André Laurie, "L'Epave du 'Cynthia'" et une nouvelle, "L'Eternel Adam" ("Iskatel'", 1972, N° 2). La publication de ces oeuvres (sans compter celles qui continuent à paraître régulièrement) a mieux fait connaître au lecteur la diversité de l'oeuvre de ce classique de la littérature française. On peut aujourd'hui lire en russe tous les livres composant les "Voyages extraordinaires", sans exception.

Le nombre de lecteurs de Jules Verne est incomparablement plus élevé en Union soviétique qu'il ne l'était en Russie tsariste. Les livres de Jules Verne ont été traduits et continuent à être traduits dans les nombreuses langues des peuples de l'U.R.S.S. D'après les chiffres fournis par le Centre de Bibliographie d'U.R.S.S., on a publié depuis l'instauration du pouvoir soviétique 374 livres de Jules Verne, pour un tirage total de 20 507 000 exemplaires en 23 langues d'U.R.S.S. et des pays étrangers.

On pourrait consacrer des articles spéciaux à la connaissance approfondie qu'avait Jules Verne de l'histoire de la littérature russe, à sa formation aux belles-lettres, aux réalisations théâtrales, films et télé-films inspirés de ses livres, aux traductions de ses oeuvres dans les Républiques autonomes et fédérées.

Un fait très significatif nous prouve la popularité dont jouit cet écrivain dans notre pays et le respect que l'on y témoigne à cet homme dont les mérites ont enrichi la culture humaine : lorsque les savants soviétiques

eurent photographié la face cachée de la Lune à l'aide de leurs fusées cosmiques, ils baptisèrent du nom de "Jules Verne" un de ces cratères de l'"au-delà".

NOTES DU TRADUCTEUR (Philippe Pochet)

1. SALTYKOV - CHTCHEDRINE : écrivain russe (1826 - 1889), a collaboré au "Contemporain" ("Sovremennik"), revue littéraire, politique et sociale éditée à Saint-Petersbourg de 1856 à 1866.
2. NEKRASSOV Nicolas Alexeievitch : journaliste et poète russe (1821 - 1877). Il prit la direction des "Annales de la Patrie" après 1866.
3. STRAKHOV Nikolaï Nikolaïevitch : philosophe, publiciste, critique littéraire russe (1828 - 1896), membre de l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg. Ami de Tolstoï.
4. VIARDOT - GARCIA Pauline : cantatrice française (1821 - 1910), soeur de la Malibran. Elle a été liée à Tourgueniev par une longue amitié.
5. OBROUTCHEV Vladimir Afanassiévitch : géologue et explorateur russe (1863 - 1956). Il fut nommé professeur de géologie puis directeur de l'Institut de Géologie de l'Académie des Sciences d'U.R.S.S.
6. TSIOLKOVSKI Konstantine Edouardovitch : Savant et inventeur russe (1857 - 1935). Auteur de travaux sur l'aérodynamique, il jeta les bases scientifiques de l'astronautique. Son oeuvre théorique très élaborée en fait un précurseur de l'astronautique contemporaine.
7. JOUKOVSKI Nikolaï Iégorovitch : aérodynamicien russe (1847 - 1927). Auteur de travaux fondamentaux d'aéro- et d'hydrodynamique, il réalisa un tunnel aérodynamique (1902) et fonda le premier institut d'aérodynamique d'Europe (Koutchino, près de Moscou, 1905).
8. MENDELEIEV Dimitri Ivanovitch : chimiste russe (1834 - 1907), auteur de la classification périodique des éléments.
9. ROUBAKINE Nikolaï Alexandrovitch : critique littéraire, bibliographe et écrivain russe (1862 - 1946).
10. VOL'F Mavrikiï Osipovitch : l'auteur ne précisant pas les initiales dans le cas présent, nous supposons qu'il s'agit de Vol'f, éditeur et libraire russe (1825 - 1883).
11. SOIKINE Piotr Petrovitch : éditeur russe (1862 - 1938). Il fonda en 1885 une maison d'édition à Saint-Petersbourg et lança plusieurs publications périodiques, dont "La Nature et l'Homme".